DIE

BAUKUNST SPANIENS

IN IHREN

HERVORRAGENDSTEN WERKEN

DARGESTELLT VON

MAX JUNGHÄNDEL

ARCHITECT



Gilbers'sche Königliche Hof-Verlagsbuchhandlung.

J. Bleyl, Dresden



vol 1 1-24

Max Junghändel,

Die Baukunst Sp[illegible]ens.

Lieferung I.

Inhalt: 1 Bogen Titel und Widmung, 1 Bogen Vorwort und Einleitung. Tafel 2, 2a, 3, 20, 21, 22, 24, 30, 40, 42, 48, 54, 59, 66, 70, 94, 95, 99, 104, 107, 120, 124, 126, 133, 134.

DIE

BAUKUNST SPANIENS

IN IHREN

HERVORRAGENDSTEN WERKEN

DARGESTELLT VON

MAX JUNGHÄNDEL

ARCHITECT



GILBERS'SCHE KÖNIGL. HOF-VERLAGSBUCHHANDLUNG

J. BLEYL, DRESDEN.

DEM

BAHNBRECHENDEN FORSCHER

DEM

BEGEISTERNDEN SÄNGER

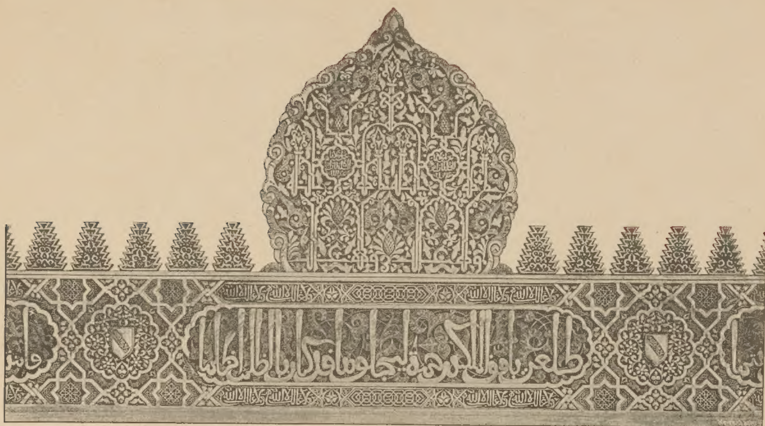
DER SPANISCHEN POESIE UND KUNST

HERRN

ADOLF FRIEDRICH GRAF VON SCHACK

EHRFURCHTSVOLL

GEWIDMET



VORWORT

SPANIEN, im verklärenden Schimmer seiner romantischen Sagen und unvergänglichen Erinnerungen einer wandelvollen, glorreichen Geschichte, geschmückt mit den eigenartigsten Blüten der dichtenden und bildenden Künste, hat immer eine zauberische Anziehungskraft auf schwärmerische, kunstempfängliche Gemüter geübt. Und Alle, denen es vergönnt war, die wechselreichen Schönheiten seiner Natur und Kunst angesichts zu schauen und sie zu schildern, glaubten nicht Worte und Farben genug hierfür finden zu können.

Von den Berufenen des Wortes ist zweifellos

Adolf Friedrich Graf von Schack

der Erste, welcher durch seine formvollendeten, farbensatten Schilderungen das Interesse weiterer Kreise für Spanien geweckt und gesteigert hat und der mit opferfreudiger Hingebung, in einer noch nicht verständnissreifen Zeit die fast in Vergessenheit gerathene, hohe Bedeutung der nahezu acht Jahrhunderte auf hispanischem Boden sesshaften, arabischen und maurischen Völkerstämme klarlegte, deren Cultur, Poesie und Kunst lange alle anderen überstrahlte.

Dem begeisternden Vorgange des Grafen von Schack dankt der Verfasser in erster Linie die Anregung zu einem Werke über die Baukunst Spanien's und es ist ihm die schönste Anerkennung, die sein Streben finden konnte, diesem edlen, um deutsche Poesie und Kunst gleich hochverdienten Manne, als Zeichen höchster Verehrung und Beweis aufrichtigster Dankbarkeit, das vorliegende Werk widmen zu dürfen.

Schon bei Antritt seiner Wanderjahre war der Verfasser entschlossen, auch Spanien und die Werke seiner Baukunst kennen zu lernen und zu studieren. In der neueren

Kunstliteratur fast unberücksichtigt geblieben, bietet dieses Land noch jungfräulichen Boden für den Forscher und um so reizendere Aufgaben für Den, welchem es nicht behagt, ausgetretene Pfade zu wandeln.

Waren die ursprünglichen Pläne des Verfassers weitgehendere, so musste er sich doch bescheiden, dass es immerhin eine würdige und dankenswerte Aufgabe sei, die Entwickelung der Baukunst Spaniens entsprechend den neueren Forschungen und den Fortschritten in den Aufnahme- und Vervielfältigungstechniken darzustellen, umsomehr als über dieselbe, auch in massgebenden Kunstkreisen noch die mangelhaftesten Anschauungen herrschen. Die mit grosser Hingabe in den letzten Jahrzehnten, namentlich seitens spanischer Kunstgelehrter, wie Amador de los Rios, Pedro de Madrazo, Facundo de Riaño, Simonet, F. M. Tubino u. A. betriebene Forschung steht noch vor manchen Lücken und hat für die Erkenntniss des Ursprunges und Charakters der verschiedenen Stile kaum mehr als einzelne Bausteine geliefert.

Mit dem Wunsche, gleichfalls einen solchen beitragen zu können, wagt der Verfasser den Versuch, in knapper, übersichtlicher Weise die wesentlichen politischen, religiösen und socialen, technischen und künstlerischen Factoren, welche den eigenartigen Entwicklungsverlauf der Baukunst Spaniens herbeiführten, zusammenzustellen und das Charakteristische eines jeden Stiles, seine zeitliche und räumliche Ausdehnung, wie seine hervorragendsten Werke und Meister zu schildern.

Als geeignetstes Illustrationsmaterial dienen dem Verfasser die von ihm selbst, während einer zehnmonatlichen Reise in Spanien gefertigten zahlreichen, photographischen und architektonischen Aufnahmen.

Von den ersteren sollen vorläufig nur 150, die hervorragendsten, eigenartigsten Schöpfungen darstellend, und von den letzteren nur die Grundrisse, Durchschnitte u. s. w. der auch bezügl. ihrer Plan- und Aufrissanordnung merkwürdigen Bauten zur Vervielfältigung gelangen.

Bei den Aufnahmen war der Verfasser namentlich bestrebt, das Charakteristische eines jeden Bauwerkes — wie z. B. die reizvollen, malerischen Durchblicke in der Alhambra und im Alcazar von Sevilla — zu erfassen und im Bilde möglichst getreu wiederzugeben; ein Bemühen, das bei den Mängeln der photographischen Aufnahmemittel ein sehr problematisches ist und dessen glückliche Resultate dem vorliegenden Werke einen aussergewöhnlichen Reiz sichern dürften. Im Uebrigen hat er auch Opfer und Mühen nicht gescheut, um wertvolle, oft schwer erreichbare Details, deren üppige Formgebung eine getreue, zeichnerische Wiedergabe kaum zulässt, photographisch aufzunehmen.

Verzichtet der Verfasser gern auf die Darlegung, wie aus dem Kampfe idealer Absichten und realer Gegenmächte sich das vorliegende Werk als glückliche Beute ergeben hat, so möchte er doch nicht unterlassen, allen Denen aufrichtig und ehrerbietigst zu danken, welche ihm während der Durchführung mit Rat und That fördernd zur Seite standen. Insbesondere erinnert er sich dankbarst der kunstsinnigen Förderung seitens der Vertreter der deutschen Regierung in Spanien, namentlich des kaiserl. Botschafters am Madrider Hofe, Excellenz von Stumm, und des Generalconsuls Herrn Richard Lindau in Barcelona. Unvergessen wird ihm auch das liebenswürdige Entgegenkommen bleiben, welches er allerorts in Spanien seitens der Behörden, Kunstgelehrten und Fachgenossen fand.

Zu verbindlichstem Danke fühlt sich Verfasser ferner allen Denen verpflichtet, aus deren Schriften er bei Bearbeitung des Textes Belehrung schöpfte. Die Angabe der hauptsächlich benutzten Werke wird in einem, dem Schlusswort beigefügten Verzeichnisse geschehen.

Möge das Werk in vorliegender Gestalt seinen Zweck erfüllen: einen Ueberblick über die Schöpfungen der Baukunst in Spanien zu gewähren, diese weiteren Kreisen zu erschliessen und Kunstfreunden, Gelehrten und Künstlern Genuss und Anregung zu bieten.

EINLEITUNG

Die neuere Kunstwissenschaft hat sich bisher fast ausschliesslich der Erforschung italienischer, französischer und deutscher Bauwerke gewidmet, vorgeblich, weil diese allein eine stetige, Jahrhunderte hindurch zu verfolgende Entwickelung, ein allmähliges Wachsthum bis zur höchsten Stufe der Vollendung und reiche Wechselbeziehungen unter einander erkennen lassen, vielleicht auch, weil günstige Vorbedingungen das Studium derselben erleichtern. Mehr als alle übrigen Länder ist das bis vor Jahrzehnten auch politisch wenig bedeutsame Spanien als ein Nebenland in der Kunstgeographie erachtet worden. Es hat sich die Meinung befestigt, dass sein Kunstleben mehr von anderen Culturländern empfangen als selbst geschafft und zurückerstattet habe. Seine Baukunst insbesondere gilt als eine von diesen durchaus abhängige, der stetigen Entwickelung entbehrende und ihr Einfluss auf das allgemeine Kunstschaffen, als ein verhältnissmässig beschränkter. Bauwerke, welche durch ihre Eigenart diese Ansichten zu widerlegen scheinen, möchte man eher als durch fremdländische Einflüsse und Kräfte geschaffene reizvolle „Episoden" und nicht als die Ergebnisse einer folgerichtigen, nationaleigenen Kunstentwickelung betrachten. Ausser den Hauptbauten des romanischen und gotischen Stiles unterliegen dieser Ansicht vornehmlich diejenigen des arabisch-maurischen.

Die wissenschaftliche und künstlerische Befähigung der Araber ist überdies in neuerer Zeit Gegenstand der widersprechendsten Meinungen geworden. Während nach den Einen die spanischen Araber als die Retter und Träger aller Cultur, als das phantasiebegabteste Volk des Erdballs, das nach Spanien bereits ein entwickeltes Bausystem mitbrachte, gefeiert werden, stellen sie die Anderen als ein naturrohes Wüsten- und Eroberervolk hin, das anfänglich weder in der Religion, noch in der Kunst Originelles zu schaffen und erst durch die Berührung und Vermischung mit den spanischen Eingeborenen die hohe Stufe seiner Cultur zu erreichen vermochte.

Entgegen den vorerwähnten Meinungen, wagt der Verfasser die Behauptung aufzustellen, dass Spanien, seit länger als zweitausend Jahren mit Bauwerken geschmückt, vom fünften Jahrhundert christlicher Zeitrechnung ab die stetig zu verfolgende Entwickelung einer nationalen, eigenartigen Baukunst aufzuweisen hat. Diese Entwickelung hat infolge der abgeschlossenen Lage und der verschiedenartigen Bodengestaltung des Landes, durch neueintretende Rassen und Rassenmischungen, durch die verschiedenen, nach, auch nebeneinander herrschenden politischen, religiösen und socialen Systeme und durch die furchtbaren Kämpfe, welche deren Einführung und Wiederverdrängung veranlasste, zwar einen anderen, theils verzögerteren, theils beschleunigteren Verlauf genommen, als diejenige der mitteleuropäischen Länder, allein eine die Stetigkeit vernichtende Unterbrechung ist nicht nachweisbar; wohl aber eine Mannigfaltigkeit und Eigenart der Schöpfungen, wie sie sich in keinem zweiten Lande finden. Denn auch die arabisch-maurische Kunst ist vermöge ihres Ursprunges, ihres mehr als siebenhundertjährigen Bestandes und ihres Einflusses auf die christlichen Bauweisen als heimatsberechtigt auf spanischem Boden und in gewissem Sinne als ein Zweig der nationalen Kunst Spaniens aufzufassen.

So misslich es immer ist, in wenigen Strichen ein so reiches Kunstleben wie dasjenige Spaniens darzustellen, so unternimmt es doch der Verfasser, um von vornherein seinen Standpunkt zu den schwebenden Fragen, sowie die Grundzüge seiner Beweisführung klar zu legen und den Leser mit der Masse des zu behandelnden Stoffes vertraut zu machen.

Abgesehen von den, in den nördlichen Provinzen und in Andalusien anzutreffenden prähistorischen Steinringen und Gallerien, treten uns aus geschichtlich beglaubigter Zeit zuerst die Befestigungs- und Cultbauten entgegen, welche die Phönicier auf dem, von den Kelt-Iberern bewohnten spanischen Boden errichteten. Ihnen folgten nacheinander die Israeliten, Griechen, Carthager und schliesslich die Römer. Lange vor Beginn unserer Zeitrechnung strahlten Denia, Olissipos, Emerita Augusta (Merida), Caesar Augusta (Zaragoza) und viele andere Niederlassungen in dem Glanze grossartiger Bauten, die Griechenland und Rom überall errichteten, wo sie wünschten, dass ihre Cultur sich einbürgere. Sind diese Bauten daher auch nicht die Verkörperung einheimischer Sitten und Anschauungsweisen, so haben sie doch insofern Wichtigkeit, weil an ihnen das technische und künstlerische Geschick der Eingeborenen sich schulte und durch ihre Formenwelt die einheimische Phantasie zu volks-eigenen Gebilden sich emporrang.

Schon durch die Phönizier, in gesteigertem Maasse jedoch durch die in grosser Zahl ansässigen Juden und Griechen fand ein regelmässiger Verkehr statt mit jenem Streifen Landes zwischen Kleinasien und Arabien, wo die bereits in Zersetzung gerathenen Anschauungen Indiens, Persiens, Roms und Griechenlands zusammenströmten, wo auf dem Boden der mosaischen Satzungen die christliche Lehre sich entfaltete und ihre ersten, typischen Cultstätten sich erhoben.

Wie sicher nachgewiesen ist, dass die christliche Lehre schon in den ersten Jahrhunderten auf der iberischen Halbinsel und zwar zuerst bei den Juden und Griechen Anhänger fand, so lassen die überkommenen Reste altchristlich-spanischer Bauten keinen Zweifel, dass bei ihrer Errichtung neben den antiken Ueberlieferungen schon orientalische Einflüsse, insbesondere der syrisch-christlichen Bauten thätig waren.

Einen Aufschwung nahm die altchristliche Kunst, als nach dem Sturz des römischen Kaiserreiches die germanisch-

christlichen Westgoten ihre Herrschaft über die ganze Halbinsel ausgebreitet hatten. Die ungebrochene, germanische Kraft der Westgoten, ihre treue Hingabe an die Lehren Christi schufen aus den überkommenen Elementen eine grosse Reihe kirchlicher Bauwerke, die noch in ihren Resten ein selbstständiges, von Byzanz unabhängiges Kunstvermögen, eine hochentwickelte Technik und eigenartige Formgebung bekunden. Wie der Staat der Westgoten den Ursprung der spanischen Nationalität und Monarchie bildet, so hat auch ihre Kunst als der Anfang des nationalen Kunstlebens zu gelten.

In ihr sind schon alle jene Plan-, Constructions- und Formelemente latent, welche in folgenden Stilen scheinbar unvermittelt auftauchen, aber, wie heute nachgewiesen werden kann, nur die Ergebnisse einer folgerichtigen, jahrhundertelangen Entwickelung sind.

Die Schlacht von Jerez im Jahre 711, welche den siegreichen Arabern Spanien erschloss, hatte wohl den Untergang der Monarchie, nicht aber des Volkes der Westgoten und seiner vorgeschrittenen Cultur und Kunst zur Folge. Die letzteren finden vielmehr fortan eine bedeutsame Weiterentwickelung in zwei Richtungen. Während ihre Ueberlieferungen im Norden von den dahin zurückgedrängten Westgoten ohne merkliche Aenderungen fortgepflegt wurden, boten sie im Süden die Grundlage für die Entwicklung der arabischen Kunst.

Bis zu ihrem Eindringen in Spanien mochten die Araber wohl an den, auf ihren Zügen durch Persien bis an den Ganges, durch Syrien bis an den Bosporus angetroffenen orientalischen, antiken und frühchristlichen Bauten ein künstlerisches Gefühl und Urtheil sich gebildet, aber — wie aus dem Mangel an Uebung in Folge des steten Nomadenlebens leicht erklärlich — noch nicht zu selbstständigem Kunstschaffen sich empor geschwungen haben. Es ist ebenso verständlich, dass sie sich zunächst der im eroberten Lande vorhandenen Baukunst bedienten, umso eher, als dieselbe Anklänge an früher Gesehenes und die ihrer Anschauung und ihrem Cultus entsprechenden Elemente darbot. Diese Berührung mit der Kunstwelt der Westgoten, die sehr bald eintretenden Stammesmischungen, führten nicht allein zur Aneignung der mannichfachen Formen der ersteren, sondern trieb auch die, in der eigenen Natur wurzelnden Keime zur rascheren Entwickelung. Einem Edelreis vergleichbar wurde das, in den Arabern keimende Kunstvermögen an den Wurzelstock der spanischen Kunst angesetzt und aus diesem reiche Nahrung ziehend, entfaltete es sich unter der Pflege kunstsinniger Fürsten und gestützt auf eine hochstehende Cultur und Poesie zu jenem üppig wuchernden, die Wurzel allmälig verhüllenden Zweig, welcher als köstlichste Blüte die in sinnberückender Pracht und einziger Schönheit strahlende Alhambra trug.

Gestatten Ursprung und Dauer des arabisch-maurischen Stiles nicht, ihn von der Bauentwickelung Spaniens zu trennen, so verbietet es auch sein Einfluss auf die christlich-mittelalterliche Kunst der Halbinsel. Diesem ist es wesentlich zu danken, dass letztere jenes phantasievolle, decorative Gepräge erhalten hat, welches ihren eigenartigen, nationalen Character mit bedingt.

Die in den ersten Jahrhunderten nach der arabischen Invasion auf den Norden angewiesene, westgotische Kunst entwickelte sich anfangs spärlich und nachher unter arabischem Einfluss weiter, wie das häufigere Auftreten der Hufeisen- und Zackenbögen beweist. Bereits vom zehnten Jahrhundert ab nahm sie Antheil an dem allgemeinen Aufschwung des christlichen Lebens und bildet die Vorläuferin der mittelalterlichen Baukunst Spaniens. Es bleibt eingehenderer Forschung vorbehalten, ob es in der That vollständig bedeutungslos ist, das derjenige Stil, welcher die Ideale des Mittelalters im höchsten Sinne verkörpert, sehr früh schon als „gotischer" bezeichnet wurde.

Die Entwickelung der spanisch-mittelalterlichen Kunst hat sich wohl unter dem Einfluss, nicht aber, wie behauptet wird, in ausschliesslicher Abhängigkeit von derjenigen Frankreichs vollzogen. Sie ist ebenso selbstständig und eigenartig wie diejenige der nordischen Länder.

In Spanien herrschte der romanische Stil bis zum Ende des 12. Jahrhunderts und die Gotik gelangte erst nach langem Uebergange, nachdem sie in Frankreich bereits den Höhepunkt überschritten hat, zur Geltung. In der Plananlage, in den Apsidal- und Kuppelbildungen, in der Anordnung von Kreuzgängen und kreuzgangartigen Hallen an den Längsfronten der Kirchen, wahrten sich westgotische Reminiscenzen und der nationale Character. Die nordische Formgebung fand nicht eine sklavische Nachahmung, sondern erfuhr stets eine Umgestaltung im volksthümlichen Sinne. Besonders characteristisch für Spanien sind die Schöpfungen des sogenannten Mudejar-Stiles, in denen romanisch-gotische und arabisch-maurische Formen gemischt und verschmolzen auftreten. Mudejaren sind die Abkömmlinge aus Mischehen von Arabern und Spaniern.

In die Zeit der höchsten Machtentfaltung Spaniens infolge der Vereinigung der Königreiche Aragon und Castilien, der Erschliessung neuer Seewege und der Entdeckung Amerikas, fiel der Eintritt der Renaissance. In allen Theilen des Landes entstanden zahlreiche, den verschiedensten Zwecken dienende Bauten, deren Formgebung höchstes Interesse beansprucht. Der Umstand, dass noch 70 Jahre lang nach dem Beginn der Renaissance-Bewegung die gotische Bauweise angewendet wurde und die damaligen Meister sich in beiden Stilen bethätigen mussten, sowie der Einfluss der maurischen Bauten führten zu jenen reizvollen, oft die geistreiche Verschmelzung der Formen dreier Stile zeigenden Schöpfungen, welche als dem „plateresken" (Silberschmied-) Stil angehörig betrachtet werden. In ihnen kommt am schönsten die frische Kraft, die sprudelnde Phantasie und das feine Formgefühl des spanischen Volksgeistes zum Ausdruck.

Nur die finstere, jede freie Regung des Geistes unterdrückende Gewaltherrschaft Philipps II. konnte in wenigen Jahrzehnten jenen Wandel der Kunstanschauung herbeiführen, wie er sich in dem Kgl. Schloss und Kloster zu Escorial, jenem Grabdenkmal der nationalen Kunst Spaniens kundgiebt. Welche Anstrengungen dieses Land seitdem auch machte, um sich von den Wunden zu erholen, die ihm damals Thron und Altar in blindem Religionsfanatismus geschlagen, so hat es sich doch in baukünstlerischer Beziehung nicht mehr zu nationaler Eigenart aufzuschwingen vermocht. Italienische und französische Architecten sind es, welche die hervorragendsten Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts errichteten und tonangebend wurden. Selbst die in der wohlmeinenden Absicht, die nationale Kunst zu heben, gegründete Academie S. Fernando hat nur jenen nüchternen Classicismus gezeitigt, der bis vor wenigen Jahrzehnten herrschte.

Diese nur flüchtig angedeuteten Ansichten eingehender zu begründen, bildet die anziehende Aufgabe, welche der Verfasser in den folgenden fünf Hauptabschnitten zu lösen versucht.

INHALTS-VERZEICHNIS DES TEXTES

INHALTS-VERZEICHNIS DER TAFELN

Blatt No.				
26	Granada	Alhambra — Decke der Abencerragenhalle	Alhambra — Cúpula de la Sala de los Abencerrages	Alhambra — Plafond de la Salle des Abencerrages
26 A	„	„ — Details in Farben	„ — Detalles, en colores	„ — Détails, en couleurs
27 27a	„	„ — Mosaikmuster zu Fussböden und Wandflächen. In Farben	„ — Alicatados de suelos y paredes, en colores	„ — Dessins de mosaïque pour des pavés et pour des plans du mur, en couleurs
28 29	„	„ — Ruhesaal des Bades. In Farben	„ — Sala de descanso en el Baño, en colores	„ — Salle de repos des bains, en couleurs
29 A	„	„ — Turm der Gefangenen. In Farben	„ Torre de la Cautiva, en colores	„ — Tour de la Captive, en couleurs
30	„	„ — Gesamtansicht vom Sitze des Mauren	„ — Vista general desde la Silla del Moro	„ — Vue générale prise du Siège du Maure
30 A	„	„ — Grundriss des Schlosses	„ — Planta del palacio árabe	„ — Plan du palais
30 B	„	Generalife — Hauptansicht	Generalife — Vista general	Generalife — Vue générale
30 C	„	„ — Hof	„ — Patio	„ — Cour
31	Toledo	Sonnenthor	Puerta del Sol	Porte du Soleil
32	Sevilla	Alcázar — Schauseite	Alcázar — Fachada principal	Alcázar — Façade
33	„	„ — Säulengang im Haupt- oder Jungfernhof	„ — Arquería en el patio principal	„ — Arcade dans la cour principale
34	„	„ Schauseite des Haupt- oder Jungfernhofes	„ — Patio de las Doncellas visto par ángulo	„ — Façade de la Cour de las Doncellas
35	„	„ — Blick im Schlafraum der Könige	„ — Dormitorio de los Reyes	„ — Dortoir des Rois
36	„	„ — Kleiner Hof	„ — Interior del patio de las Muñecas	„ — Petite cour
36 A	„	„ — Blick in den kleinen Hof	„ — Patio de las Muñecas visto desde fuera	„ — Vue prise dans la petite cour
36 B	„	„ — Oberes Stockwerk des kleinen Hofes	„ — Galeria alta del patio de las Muñecas	„ — Vue de la galerie du 2ème étage de la petite cour
37	„	„ — Gesandtensaal	„ — Salon de Embajadores	„ — Salle des Ambassadeurs
37 A	„	„ — Blick durch den kleinen Hof in den Gesandtensaal	„ — Vista del Salon de Embajadores por el patio de las Muñecas	„ — Vue dans la Salle des Ambassadeurs par la petite cour
38	„	„ — Zimmer des Fürsten	„ — Cuarto del Príncipe	„ — Chambre du prince
38 A	„	„ — Schlafraum	„ — Dormitorio	„ — Dortoir
39	„	„ — Zimmer der Infantin	„ — Cuarto de la Infanta	„ — Chambre de l'Infante
40	„	Casa de Pilatos — Blick in den Hof durch das Thor der Kapelle	Casa de Pilatos — Puerta de la capilla	Casa de Pilatos — Vue dans la cour par la porte de la chapelle
40 A	„	„ — Hof	„ — Patio	„ — Cour
41	„	„ — Kapelle	„ — Capilla	„ — Chapelle
42	Salamanca	Alte Kathedrale — Ostseite	Catedral vieja — Lado de oriente	Ancienne Cathédrale — Côté de l'est
42 A	„	„ — Grab im Kreuzgang	— — Sepulcro en el claustro	„ — Sépulcre situé dans le cloître
43	Avila	St. Peter — Schauseite	San Pedro — Fachada	St. Pierre — Façade
44	„	„ — Ostseite	„ — Lado oriental	„ — Côté de l'est
45		San Vicente — Schauseite	San Vicente — Pórtico de mediodía	San Vicente — Façade
46	„	„ — Haupteingang	„ — Puerta principal	„ — Porte principale
47	Burgos	Convento de las Huelgas — Schauseite	Monasterio de las Huelgas — Fachada	Convento de las Huelgas — Façade
48	Segovia	Iglesia de San Estéban — Südseite	Iglesia de San Estéban — Lado meridional	Iglesia de San Estéban — Côté du sud
49	„	La Vera Cruz — Schauseite	La Vera Cruz — Fachada	La Vera Cruz — Façade
50	„	Kirche S. Martin — Südseite	Iglesia de S. Martin — Lado del mediodía	Église de St. Martin — Côté du sud
51	Leon	San Isidoro — Seitenpforte	San Isidoro — Puertal lateral	San Isidoro — Porte latérale
52	Sigüenza	Kathedrale — Südseite	Catedral — Lado del mediodía	Cathédrale — Côté mériodional
53	Leon	„ — Grab im Kreuzschiff	„ — Sepulcro en el crucero	„ — Sépulcre dans la nef transversale
54	Burgos	„ — Westseite	„ — Fachada principal	„ — Côté occidental
54 A	„	„ — Grundriss	„ — Planta	„ — Plan
55	„	„ — Nördliche Seitenpforte	„ — Puerta del Sarmental	„ — Porte latérale du nord
56	„	„ — Pforte nach dem Kreuzgang	„ — Puerta del claustro	„ — Porte du cloître
57	„	„ — Kreuzschiff	„ — Crucero	„ — Nef transversale
57 A	„	„ — Wandschmuck der Aussenseite	„ — Parte de la decoracion exterior	„ — Décoration d'un pan de mur
58	Barcelona	„ — Thor im Kreuzgang	„ Puerta en el claustro	„ — Porte dans le cloître
58 A	„	„ — Brunnen im Kreuzgang	„ Fuente del claustro	„ — Fontaine dans le cloître
59	„	„ — Thür im Kreuzgang	„ — Puerta del claustro	„ — Porte dans le cloître
59 A	„	„ — Pforte im Kreuzgang	„ — Puerta del claustro	„ — Vue d'une porte du cloître
	Córdoba	Moschee — Seitenpforte	Mezquita — Puerta lateral	Mosquée — Porte latérale
60	Leon	Kathedrale — Haupteingang	Catedral — Puerta principal	Cathédrale — Porte principale
61	„	„ — Klosterhof	„ — Claustro	„ — Cloître
62	Toledo	„ — Gesamtansicht	„ — Vista general	„ — Vue générale
63		„ — Löwenthor	„ — Puerta de los Leones	„ — Porte des Lions
63 A	Sevilla	Iglesia del Sagrario — Nordseite	Iglesia del Sagrario — Lado del Norte	Iglesia del Sagrario — Côté du nord
64	„	Kathedrale — Gesamtansicht	Catedral — Vista general	Cathédrale — Vue générale
65	„	„ — Hauptpforte	„ — Puerta principal	„ — Porte principale
66	Barcelona	Königlicher Justizpalast — Hof	Real Audiencia — Patio	Palais de Justice — Cour
67	„	„ — Thoraufsatz und Galerie	„ — Galería sobre la entrada	„ — Galerie au-dessus de l'entrée
68	Valencia	Börse — Hauptschauseite	Lonja — Fachada principal	Bourse — Façade principale
69	Córdoba	Findlingshaus — Pforte	Casa de los Inocentes — Portada	Maison des Innocents — Porte
70	Toledo	San Juan de los Reyes — Wandschmuck des Kreuzschiffes	San Juan de los Reyes — Parte de la decoracion del crucero	San Juan de los Reyes — Décors de la nef transversale
71	„	„ — Inneres	„ — Interior	„ — Intérieur
72	„	Kathedrale — Grundriss	Catedral — Planta	Cathédrale — Plan
72 A	Palencia	„ — Schauseite	„ — Fachada	„ — Façade
73	Valladolid	Klosterkirche San Pablo	Iglesia de San Pablo	Église du Monastère de St. Paul
73 A	Córdoba	Kathedrale — Blick in das Kreuzschiff	Catedral — Vista de la nave transversal	Cathédral — Vue de la nef transversale
74	Valladolid	Colleg von San Gregorio — Hof	Colegio de San Gregorio — Patio	Collège de St. Grégoire — Cour
75	„	„ — Schauseite	„ — Fachada	„ — Façade
	„	„ — Thür im Kreuzgang	„ — Puerta en el claustro	„ — Porte dans le cloître
76	Guadalajara	Palast del Infantado — Schauseite	Palacio del Infantado — Fachada	Palais del Infantado — Façade
77	„	„ Hof	„ — Patio	„ — Cour
78	Valladolid	Colleg zum Heiligen Kreuz — Hof	Colegio de Santa Cruz — Patio	Collège de Ste. Croix — Cour
79	„	„ — Schauseite	„ — Fachada	„ — Façade
80	Toledo	Hospital zum Heiligen Kreuz — Eingang	Hospital de Sta. Cruz — Puerta	Hôpital de Ste. Croix — Porte
81	„	Kathedrale — Thor der Darstellung	Catedral — Puerta de la Presentacion	Cathédrale — Porte de la Présentation
82	Salamanca	Neue Hauptkirche — Gesamtansicht	Catedral nueva — Vista general	Nouvelle Cathédrale — Vue générale
82 A	„	„ — Schauseite	„ — Fachada	„ — Façade principale
83	„	„ — Hauptpforte	„ — Puerta principal	„ — Porte principale

Blatt No.				
84	Salamanca	Neue Hauptkirche — Thor der Palmen	Catedral nueva — Puerta de las Palmas	Nouvelle Cathédrale — Porte des Palmes
85	Segovia	Kathedrale — Chorpartie	Catedral — Lado de oriente	Cathédrale — Côté de l'est
86	Granada	„ — Königl Kapelle	„ — Capilla Real	„ — Chapelle royale
86 A a	„	„ — Schauseite	„ — Fachada	„ — Façade
b	„	„ — Ansicht der Königl. Kapelle	„ — Vista exterior de la Capilla Real	„ — Vue extérieure de la chapelle royale
87	Zaragoza	Neue (schiefe) Turm	Torre Nueva	Tour neuve
88	Palencia	Kathedrale — Chorschranke	Catedral — Trascoro	Cathédrale — Clôture du choeur
89	„	„ „	„ — Respaldo del coro	„ — Clôture latérale du choeur
90	Salamanca	Archiv — Schauseite	Archivo — Fachada	Archives — Façade
91	„	Colegio menor — Hof	Colegio de estudios menores — Patio y portada	Colegio menor — Cour
92	„	„ — Eingang	„ — Puerta	„ — Porte
93	„	Frauenkloster — Pforte der Kirche	Monasterio de las Dueñas — Puerta de la iglesia	Monastère — Porte de l'église
94	Burgos	Triumph-Thor des Fernan Gonzalez	Arco de Fernan Gonzalez	Arc triomphal de Fernan Gonzalez
95	„	Kathedrale — Vierungskuppel	Catedral — Cimborio	Cathédrale — Coupole
96	Sigüenza	„ — Kapelle	„ — Capilla	„ — Chapelle
97	Salamanca	Palast Monterrey — Schauseite	Palacio de Monterrey — Fachada	Palais de Monterrey — Façade
98	„	Sto. Domingo — Schauseite	Sto. Domingo — Fachada	Sto. Domingo — Façade
99	„	„ — Klosterhof	„ — Patio	„ — Cour
100	„	„ — Kreuzgang	„ — Claustro	„ — Cloître
101	„	Muschelhaus — Schauseite	Casa de Conchas — Fachada	Maison de Coquilles — Façade
102	„	Salinenhaus — Schauseite	Casa de Salinas — Fachada	Maison de Salines — Façade
103	Alcalá de Henares	Erzbischofliches Palais — Fenster	Palacio arzobispal — Ventana	Palais archiépiscopal — Fenêtre
104	„	„ — Blick in das Treppenhaus	„ — Vista de la escalera	„ — Vue dans l'escalier
105	„	„ — Haupttreppe	„ — Escalera principal	„ — Escalier principal
106	„	„ — Hof	„ — Patio	„ — Cour
106 A	„	„ — Gartenschauseite	„ Fachada desde el jardin	„ — Façade vue du jardin
107	„	Colegio mayor de San Ildefonso — Hauptschauseite	Colegio mayor de San Ildefonso — Fachada principal	Colegio mayor de San Ildefonso — Façade principale
108	Leon	Kloster St. Marcus — Gesamtansicht	Convento de S. Marcos Vista general	Convent de St. Marc — Vue générale
109	„	„ — Teil der Schauseite	„ — Parte central de la fachada	„ — Partie de la façade
110	„	„ Schauseite der Kirche	„ — Fachada de la iglesia	„ — Façade de l'église
111	„	Kathedrale — Grab der heiligen Veronica im Kreuzgang	Catedral — Sepulcro llamado de Sta. Verónica en el claustro	Cathédrale Sépulcre de Ste. Veronique dans le cloître
111 A	„	„ — Altar	„ — Altar	„ — Autel
112	„	„ — Chorschranke	„ — Trascoro	„ — Clôture du choeur
113 a	Salamanca	Irländercolleg — Hof	Colegio de Irlandeses — Patio	Collège des Irlandais — Cour
b	Valladolid	San Benito Füllung des Chorgestühls	San Benito — Detalle de la sillería	San Benito — Détail des stalles
114	Salamanca	Irländercolleg — Teil der Hofseite	Colegio de Irlandeses — Parte del patio	Collège des Irlandais — Partie de la façade de la cour
115	Valladolid	San Benito — Chorgestühl	San Benito — Sillería	San Benito — Stalles
116	Granada	Palast Karls V. — Hauptschauseite	Palacio de Carlos V. — Fachada principal	Palais de Charles-Quint — Façade principale
117	„	„ — Hof	„ — Patio	„ — Cour
117 A	Zaragoza	Alte Kathedrale — Schauseite	Catedral de la Seo Fachada	Vieille Cathédrale Façade
118	„	„ — Chorschranke	„ — Respaldo del coro	„ — Clôture du choeur
119	Sevilla	Kathedrale — Grosse Sakristei	Catedral — Sacristia mayor	Cathédrale — Sacristie principale
120	„	Rathaus Gesamtansicht	Casa de Ayuntamiento — Vista general	Hôtel de ville — Vue générale
121	„	„ — Teil der Schauseite	„ — Parte de la fachada	„ — Détail de la façade
122	„	„ — Fenster	„ — Ventana	„ — Fenêtre
123	„	„ — Thor	„ — Puerta	„ Porte
124	Salamanca	Universität — Haupschauseite	Universidad Fachada principal	Université — Façade principale
125	Toledo	Kathedrale — Schrank	Catedral — Armario	Cathédrale — Armoire
126	Salamanca	Universität — Teil der Hauptschauseite	Universidad — Detalle de la fachada	Université — Détail de la façade principale
127	Toledo	Hospital de Afuera — Grabmal des Kardinals Tavera	Hospital de Afuera — Sepulcro del Cardenal Tavera	Hôpital de Afuera — Monument funèbre du Cardinal Tavera
128	„	Alcázar — Gesamtansicht	Alcázar — Vista general	Alcázar Vue générale
128 A a	„	„ — Hofansicht	„ — Patio	„ — Vue prise dans la cour
b	„	„ — Grundrissskizze	„ — Planta	„ — Plan
128 B	„	Hospital de Afuera — Hof	Hospital de Afuera — Patio	Hôpital de Afuera — Cour
129	Zaragoza	Casa de Zaporta — Hof	Casa de Zaporta — Patio	Casa de Zaporta — Cour
130	„	„ — Teil des Hofes	„ — Detalle del patio	„ — Partie de la cour
130 A	„	Privatpalast — Decke des Treppenhauses	Palacio particular Cúpula de la escalera	Palais privé — Plafond central de l'escalier
130 B	Ecija	Privatpalast	Palacio particular	Palais privé
130 C	Avila	Militärschule Hof	Escuela militar — Patio	École militaire — Cour
131	Barcelona	Privathaus Hof	Casa privada — Patio	Maison privée — Cour
132	Córdoba	Kathedrale — Glockenturm	Catedral Torre	Cathédrale Clocher
133	Escorial	Königl. Palast und Kloster — Ostseite	Palacio y monasterio — Lado de oriente	Palais royal et monastère — Côté de l'est
134	„	„ — Bibliothek	„ — Biblioteca	„ — Bibliothèque
135	„	„ — Inneres der Kirche	„ — Interior de la iglesia	„ — Intérieur de l'église
136	„	„ — Hof der Evangelisten	„ — Patio de los Evangelistas	„ — Cour des Évangelistes
136 A	„	„ — Säulengang des Klosters	„ — Columnata del monasterio	„ — Colonnade du monastère
137	„	„ — Grundriss und Querschnitt	„ — Planta y seccion	„ — Plan et profil
137 A	Barcelona	Börse — Gesamtansicht	La casa de la lonja — Vista general	Bourse — Vue générale
137 B	Sevilla	Börse — Gesamtansicht	La bolsa Vista general	Bourse — Vue générale
138	„	„ — Hof	„ — Patio	„ — Cour
139	Leon	Consistorial-Gebäude — Schauseite	Casa Consistorial — Fachada	Maison Consistoriale — Façade
139 A	„	Casa de los Guzmanes — Schauseite	Casa de los Guzmanes — Fachada	Casa de los Guzmanes Façade
140	Zaragoza	Börse — Schauseite	Lonja — Fachada	Bourse — Façade
140 A	„	„ — Inneres	„ — Interior	„ — Intérieur
140 B	„	Königl. Justizpalast — Schauseite	Real Audiencia — Fachada	Palais de Justice — Façade
140 C	„	Pilar — Schauseite	Nuestra Señora del Pilar Fachada	Pilar — Façade
141	Salamanca	Rathaus — Schauseite	Casa de Ayuntamiento — Fachada	Hôtel de Ville — Façade
142	„	Hauptplatz — Mittelteil der Westseite	Plaza mayor — Parte central de la fachada occidental	Place majeure Partie centrale de la façade occidentale
142 A a	Granada	Haus in der Darrogasse	Casa en la calle de Darro	Maison de la rue de Darro
b	„	Königl. Justizpalast	El Palacio de Justicia	Palais de Justice

Blatt No.				
143	Madrid	Königl. Schloss — Westseite	Palacio Real — Fachada de poniente	Château royal — Côté occidental
143 A	„	„ — Mittelbau der Ostseite	„ — Fachada de levante	„ — Façade de l'est
144	„	„ — Haupthof	„ — Patio principal	„ — Cour principale
145		„ — Grundriss	„ — Planta	„ — Plan
146		„ — Thronsaal	„ — Salon del trono	„ — Salle du trône
146 A	Sevilla	Tabaksfabrik - Gesamtansicht	Fábrica de Tabacos — Vista general	Fabrique de tabac — Vue générale
147	„	„ — Schauseite	„ — Fachada	„ — Façade
147 A	Valencia	Casa de Dos Aguas — Schauseite	Casa de Dos Aguas — Fachada principal	Casa de Dos Aguas — Façade principale
148	„	„ — Hausthor	„ - Puerta	„ — Porte principale
149	Granada	Cartuja — Sacristei	Cartuja — Sacristia	Cartuja — Sacristie
150	Madrid	Thor von Alcalá	Puerta de Alcalá	Port d'Alcalá
151	Sevilla	Goldturm	Torre del Oro	Tour d'or
152	Toledo	Alcántara — Brücke	Puente de Alcántara	Pont d'Alcántara
153	Baños de Pisuerga	Iglesia de San Juan Bautista	Iglesia de San Juan Bautista	Iglesia de San Juan Bautista
154	Oviedo	Santa Maria de Naranco	Santa Maria de Naranco	Santa Maria de Naranco

QUELLEN-WERKE

Allen, H., The great cathedrals of the world. Boston 1886.
Amador de los Rios, José, y Juan de Dios de la Rada y Delgado, Historia de la villa y corte de Madrid. (4 Bde.) Madrid 1860—1864.
Amador de los Rios, Rodrigo, Burgos, Barcelona 1888.
Assas, M. de, Album artistico de Toledo. Toledo 1848.
Bark, E., Wanderungen in Spanien und Portugal. Berlin 1884.
Berge, P. van den, Theatrum Hispaniae. Amsterdam o. D.
Bermudez, J. A. C., Diccionario historico de los mas illustres profesores de las bellas artes en España. 6 Thle. Madrid 1800.
Bourgoin, J., Les arts arabes. Paris 1868.
Caveda, D. J., Geschichte der Baukunst in Spanien, übersetzt von P. Heyse. Stuttgart 1858
Contreras, Rafael, Del arte árabe en España. Granada 1875.
Colmenar, Juan Alvarez de, Les délices de l'Espagne. Leyden 1707.
Dávila, G. G., Teatro ecclesiastico de las yglesias de España.
Davillier, C. Baron, L'Espagne, illustr. von G. Doré. Paris 1873.
— —, Le tour du monde; Voyage en Espagne, illustr. von G. Doré. Paris o. D.
— -, Les arts décoratifs en Espagne. Paris 1879.
Dehio, G. und **von Bezold**, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1887 u. Folge.
Dozy, R., Histoire des musulmans d'Espagne. Leyden 1861.
Dierks, G., Die Araber im Mittelalter. Annaberg 1875.
España artistica y monumental. Serie III. Monumentos arquitectónicos de España y esculturas. Madrid 1889.
Franz Pascha, Die Baukunst des Islam. Darmstadt 1890.
Ford, Richard, A handbook for travellers in Spain. (2 Tle.) 7. Aufl. London 1889.
Gail, Wilhelm, Erinnerungen aus Spanien. München 1837.
G, S., Grosser illustr. Führer durch Spanien und Portugal. 2. Aufl. Wien 1892.
Gams, P. B., Die Kirchengeschichte von Spanien. Regensburg 1862 —79.
Gosche, R., Die Alhambra und der Untergang der Araber in Spanien. Berlin 1854.
Gautier, Théophile, Tra los montes. 2. Aufl. Paris 1845.
Geofrin, J. M., Noticia de los principales monumentos historicos de Sevilla. Sevilla o. D.
Gestoso y Perez, J., Guia artística de Sevilla. 2. Aufl. Sevilla 1886.
Gascón de Gotor, A, Zaragoza artística. Zaragoza 1890.
Graus, Johann, Eine Rundreise in Spanien. Würzburg (1892).
Haupt, A., Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt a. M. 1890.
Huber, V. A., Skizzen aus Spanien. (4 Tle.) Göttingen 1828 —1835.
Jones, O. Plans, elevations and sections of the Alhambra. (2 Tle.) London 1842.
Justi, C., Diego Velasquez und sein Jahrhundert. (2 Bände). Bonn 1888.
— —, Mehrere Aufsätze in den Jahrbüchern der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen. Berlin 1891 und Folge.
— —, Murillo. Leipzig 1892
Kayserling, M., Geschichte der Juden in Spanien und Portugal. Berlin 1861—67.
Laborde, Alex. de, Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. (4 Bände). Paris 1806—1820.
Lavigne, A. Germond de, Espagne et Portugal. Paris 1883.
Lewis, Fred., Sketches of Spain and Spanish charakter, made dur. his tour 1833—34. London 1843.
Llorente, Teodoro, Valencia. Barcelona 1887.
Llaguna y Amirola, Eugenio, Noticias de los arquitectos. Madrid 1829.
Lorinser, Fr., Reiseskizzen aus Spanien. (4 Tle.) Regensburg 1855—1858.
Lübke, W., Geschichte der Architektur. 4. Aufl. Leipzig 1870.
Ludwig Salvator, Erzherzog von Toskana, Die Balearen in Wort und Bild geschildert. (5 Tle.) Leipzig 1869—1883.
Madrazo, Pedro, Córdoba. Barcelona 1884.
- —, Sevilla y Cádiz. Barcelona 1884.
— —, Novarra y Logroño. Barcelona 1886.
Margall, Franc. Pi, Granada, Jaén, Málaga y Almería. Barcelona 1885.
Minutoli, J. Freiherr von, Altes und Neues aus Spanien. (2 Bände). Berlin 1854
Monumentos arquitectónicos de España. (89 Tle.) Madrid 1859—1879.
Mothes, O., Illustr. Baulexikon. 3. Aufl. (4 Tle.) Leipzig 1874.
Murguia, Manuel, Galicia. Barcelona 1889.
Murphy, J. C., The Arabian antiquities of Spain. London 1813.
Ortiz, Josef, Viage arquitectonico-antiquario de España. Madrid 1807.
O'Shea, H., Guide to Spain. London 1865.
Parcerisa, F. J., Recuerdos y bellezas de España. Madrid o. D.
Parro, Ramon, Toledo en la mano. (2 T.) Toledo 1857.
Passarge, L., Aus dem heutigen Spanien und Portugal. Leipzig 1883.
Passavant, J. D., Christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853.
Paula Mellardo, Fr. de, Guia del viagero en España. Madrid 1852.
Pirala, Antonio, Provincios Vascongadas. Barcelona 1885.
Piferrer, Pablo y Franc. Pi Margall, Cataluña. Barcelona 1884
Prangey, Girault de, Souvenirs de Grénade et de l'Alhambra. Paris 1837
— —, Monuments arabs et moresques de Cordoue, Sevilla et Grénade. Paris 1839.
Quadrado, José Ma., Valladolid, Palencia y Zamora. Barcelona 1885.
— , Asturios y Léon. Barcelona 1885.
— —, Salamanca, Avila y Segovia. Barcelona 1886.
— —, Aragón. Barcelona 1886.
— , y Vicente de la Fuente, Castilla la Nueva. Barcelona 1885—1886.
Quandt, J. G. von, Beobachtungen und Phantasien auf einer Reise durch Spanien. Leipzig 1850.
Rabal, Nicolás, Soria. Barcelona 1889.
Ramirez, Luis y de las Casas-Deza, Descripcion de la Catedral de Cordoba. Cordoba 1853.
Réclus, J. J. E., Les villes d'hiver de la Mediterranée. Paris 1864.
Riaño, J. F., The industrial arts of Spain. London 1879.
Roberts, D., Picturesque sketches in Spain. London 1837.
Schack, A. F. Graf von, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. 2. Aufl. Berlin 1877.
Simons, Th., Spanien. Illustr. von Alex. Wagner. Berlin 1882.
Street, G. E., Some acount of Gothic architecture in Spain 2. Aufl. London 1874.
Taylor, Baron, Voyage artistique en Espagne et en Portugal. Paris 1826
Tubino, F. M., Estudios sobre el arte en España. Sevilla 1886.
Uhde, C., Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1889 —1892.
Villa-Amil, Genaro Perez de, España artistica y monumental. Paris 1842 —1850.
Vinader, Ramon, Arquelogía christiana española. Madrid 1870.
Wilkens, C. A., Geschichte des spanischen Protestantismus im 16. Jahrhundert. Gütersloh 1888.
Willkomm, M. Dr.. Die Pyrenaeische Halbinsel. (3 Tle.) Leipzig 1884 86.
— —, Die Halbinsel der Pyrenaeen. Leipzig 1855.

I

DIE BAUKUNST SPANIENS

IM ALTERTHUM.



Wie eine von blütenprächtigen Schlingpflanzen umrankte Ruine nur schwer ihre ehemalige Gestaltung erkennen lässt, so bietet auch die Urgeschichte Spaniens, geschmückt und verhüllt durch glanzvolle Sagen die Schwierigkeit, das Dunkel ihres wirklichen Verlaufes zu lichten. Die reichen Schätze an Gold und Silber, welche die Alten von den Gestaden Iberiens heimbrachten, verklärten ihnen dieses Land und vornehmlich der Alles idealisirende Geist der Griechen bevölkerte es mit den Helden denkwürdiger Mythen. Römische Schriftsteller überlieferten und ergänzten diese märchenhaften Erzählungen, welche in der Folge von spanischen Geschichtsschreibern, noch im 17 Jahrhundert als geschichtliche Begebenheiten übernommen und von dem Volke gern geglaubt wurden, leicht begreiflich, weil sie dem allzeit stark entwickelten Nationalstolze der Spanier in hohem Maasse schmeichelten. Den exacten Forschungen der letzten Jahrhunderte ist es gelungen, diese Fabelhülle zu durchdringen und die geschichtliche Entwickelung des Landes bis über das zweite Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung zu überblicken.

Die Ureinwohner Spaniens waren verschiedene Völkerschaften, die, obwohl demselben Stamme angehörend, getrennt von einander lebten und sich nach eigenen Gesetzen regierten. Sie wären, wie Strabo behauptet, nie von den Kelten und Tyrern besiegt worden, wenn sie sich vereinigt hätten. Es ist noch eine offene Frage, welchem der grossen Sprachstämme diese Völkerschaften, in ihrer Gesammtheit Iberer genannt, angehören.

Als das erste Volk des indogermanischen Stammes drangen in frühen Zeiten die Kelten in Spanien ein, ergriffen vom Norden und Westen Besitz und vermischten sich sehr bald mit den Eingeborenen, fortan den Namen Kelt-Iberer führend. Ueber ihre Lebens- und Kampfesweise berichtet Strabo in ähnlichem Sinne wie Tacitus über die alten Germanen. Einfach wie ihre Sitten waren ihre religiösen Anschauungen. Sie verehrten ein unbekanntes, allmächtiges Wesen, das sie weder zu benennen noch zu verbildlichen wagten und feierten ihm in den Vollmondnächten an bestimmten, geheiligten Orten, die als solche durch Auf- und Umstellung gewaltiger Steine ausgezeichnet waren. Noch heute finden sich Male dieser einfachen Gottesverehrung in Gestalt von Dolmen, Menhirs, Triliths und schwebenden Steinen bei Alava zwischen Vittoria und Pamplona, bei Arcos in Navarra, in der Sierra von Sejos und anderen Orten.

Der von der keltischen Einwanderung unberührt gebliebene Süden wurde seit dem zweiten Jahrtausend vor Christi Geburt das Ziel von Colonialbestrebungen orientalisch-semitischer Völker, in erster Linie der Phönizier. In Zeiten, wo die Israeliten noch in der Wüste irrten und die Griechen noch in Höhlen wohnten, befuhren die Phönizier, denen die Erfindung der Schrift und der Rechenkunst, sowie die Ausbildung der Schifffahrts- und Sternkunde nachgerühmt werden, bereits die Küsten des Mittelmeeres, überall die Erzeugnisse ihres Kunst- und Gewerbefleisses gegen Rohproducte und Edelmetalle eintauschend und an geeigneten Orten Stapelplätze und Colonien anlegend.

An der Nordküste Afrikas entlang fahrend, hatten sie die Meerenge von Gibraltar erreicht, wo sie auf den diese begrenzenden Bergen von Calpe und Abyla die mit der Inschrift: „non plus ultra!" versehenen Säulen des Hercules errichteten, fuhren in der Folge darüber hinaus und gründeten Gadir, das heutige Cadiz. Von hier aus drangen sie in das Innere des an Edelmetallen überreichen Andalusiens vor. An der Ostküste der Halbinsel legten sie Malaca (Malaga), Adra, Tarchon (= Festung, Tarragona) u. s. w. an. In Catalonien fanden sie eine derartige Ausbeute von Edelmetallen, dass sie nach den Berichten Diodors von Sicilien die Eisen- und Bleibeschläge an ihren Schiffen durch Gold und Silber ersetzten, um grössere Mengen davon fortbringen zu können.

Den Phöniziern schlossen sich in späteren Jahrhunderten die ebenso handelsfreudigen Juden an. Alle drei Jahre zogen, wie die Bibel berichtet, die zahlreichen Fahrzeuge Salomos aus, um die Schätze von Tarsis, einer unweit von Cadiz gelegenen Inselstadt heimzuholen, wodurch „in Jerusalem das Gold so gewöhnlich wurde wie die Steine."

Es war natürlich, dass durch diese ungewöhnlichen Handelserfolge, sowie durch die Schönheit des Landes angezogen, die Ansiedler orientalisch-semitischer Abkunft sich mehrten, ihre Sprache, Sitten und Religion einführten und sich sehr bald mit den südlichen Iberern vermischten. Das bis dahin unter dem Namen Iberia gekannte Land wurde fortan als Spania bezeichnet, abgeleitet von dem phönizischen Wort span, d. h. Kaninchen, in Folge der grossen Anzahl dieser Thiere, welche es auf der Halbinsel gab.

Von den Bauten aus phönizischer Zeit sind uns nur wenige Nachrichten und Reste überkommen. Die schon erwähnten Säulen des Hercules sind als säulenartige, mit Inschriften bedeckte Steine zu denken, welche geheiligte Stätten auf den Gipfeln der Berge von Calpe und Abyla umgaben. Der angeblich von Hercules in der Nähe von Cadiz erbaute Tempel, in welchem er der Sage nach begraben wurde, soll kein Götterbildniss, sondern nur die Darstellungen der zwölf Thaten des vorgenannten Heroen enthalten haben. Heutigen Tages werden noch, wenn auch nicht sicher verbürgt, der Unterbau der Torres Bermajas auf dem Alhambrahügel und die Grundmauern der

Wälle von Tarragona als phönizische Werke betrachtet. Dieselben zeigen in der That eine Constructionsweise, insbesondere die Verwendung von mächtigen Quadern, wie man sie ähnlich in syrischen Bauten findet.

Dem Beispiele der Phönizier und Juden folgten die Griechen, welche seit dem Argonautenzuge sich über alle Gestade des Mittelmeeres, vom Pontus Euxinus bis über die Säulen des Hercules hinaus verbreiteten, überallhin ihre hochentwickelte Cultur und Kunst einführend. Spanien, der Schauplatz ihrer schönsten Mythen, eng verknüpft mit der von den Phöniziern übernommenen Herculessage zog auch sie mächtig an. Zunächst waren es Rhoder, Samoten und Phokaeer, die sich theils in den bereits bestehenden phönizischen Niederlassungen festsetzten, theils neue gründeten. Von den letzteren sind erwähnenswerth Rosas (Rhodos), Castellon de Ampurias (Emporium = Stapelort) Denia, Saguntum, Dertosa, Olissipos, Hilacte, wo den Hauptgottheiten, vornehmlich der Pallas und Artemis glänzende Tempel geweiht waren.

Während die gesammten Völker lediglich ihre Handelszwecke verfolgend und mehr auf friedlichem Wege einzelne Theile der spanischen Halbinsel besetzt hatten, trugen sich die mächtig aufstrebenden Carthager mit dem kühnen Plane, die Halbinsel mit Waffengewalt zu unterwerfen und tributpflichtig zu machen. Sehr bald hatten sie erkannt, dass gegenüber dem Wettbewerb der alten Handelsvölker und des gleichfalls emporblühenden kriegerischen Roms eine starke Kriegsmacht zu Land und zu Wasser erforderlich war, um den Handelsmarkt beherrschen und vertheidigen zu können. Selbst zu gering an Zahl und zu wenig kriegerisch gesinnt, waren sie auf fremde Truppen angewiesen. Lange schon genossen die spanischen Eingeborenen wegen ihrer Treue, Ausdauer und Tapferkeit den Ruf als ausgezeichnete Soldaten. Es liegt nicht in dem Rahmen des Werkes näher auf die zum Zweck der Unterwerfung Spaniens unternommenen Kriegszüge der carthagischen Feldherrn Hamilcar, Hasdrubal und Hannibal, sowie die folgenden punischen Kriege näher einzugehen. Nachdem die Römer als Beute des zweiten punischen Krieges das ganze carthagische Spanien erlangt hatten, vollendeten sie nach dem dritten punischen Kriege und der Eroberung des sich heldenhaft vertheidigenden Numantia im Jahre 133 v. Chr. äusserlich die Unterwerfung der ganzen Halbinsel mit Ausnahme des durch ungangbare Gebirgsketten geschützten Nordens. Weitere hundert Jahre bedurfte es, ehe in dem von furchtbaren Kämpfen durchwühlten Lande eine friedliche Ordnung hergestellt werden konnte.

Von allen Provinzen des römischen Reiches hat keine den Einfluss seiner Macht und seines Glanzes mehr erfahren, hat aber auch keine mehr dafür zurückerstattet, als die hispanische. Sie, die Kornkammer des Reiches, der Fundort seiner ergiebigsten Minen, die Heimath seiner tapfersten Soldaten und das Vaterland von hervorragenden Dichtern und Imperatoren, des Seneca, Martial und Quintilian, des Trajan und Hadrian, war zu allen Zeiten Gegenstand besonderer Pflege seitens der Römer. In allen Theilen der Halbinsel fand nach und nach ein lebhafter Verkehr zwischen Sieger und Besiegten statt, nahmen letztere Sprache, Sitte und Religion ihrer Unterdrücker an und erwarben sich die Rechte und Pflichten derselben. Eine Menge von Colonien und Municipien bildeten sich. Auf Befehl des Augustus erhoben sich Emerita Augusta (Merida), Caesar Augusta (Zaragoza), Pax Augusta (Badajoz), Lucus Augusta (Lugo) und viele andere wichtige Städte. Vornehmlich aber waren Trajan und Hadrian, unter deren Regierung das römische Weltreich seine grösste Ausdehnung erlangte, eifrigst bemüht, ihr Vaterland mit Bauwerken aller Art zu schmücken und dadurch die Macht und Cultur Roms auf der Halbinsel zu befestigen. Zur Sicherung der Macht dienten einerseits jene gewaltigen Festungswerke und Stadtmauern, deren geringe Reste wir noch in den von Riesenquadern zusammengefügten Wällen von Coria, in den mit Inschriften bedeckten von Lugo und in den aus Gussmauerwerk in massiger Breite aufgeführten Stadtmauern von Sevilla und Merida bewundern, andererseits die grossen Heerstrassen und Brückenbauten, welche eine schnelle und sichere Verbindung der Hauptstädte ermöglichten und die wegen ihrer Ausdehnung und unverwüstlichen Dauer unser Staunen erregen. Die Brücke von Merida, aus 81 Bogen bestehend, 2675 Fuss lang und 26 Fuss breit, sowie diejenige von Alcantara, aus 2 Hauptbogen von je 110 Fuss Spannweite und 4 kleineren bestehend, 670 Fuss lang und 210 Fuss hoch, werden immer zu den grössten Leistungen auf diesem Gebiete der Baukunst zu zählen sein.

Mit demselben Aufwand sorgten die Römer für die Errichtung würdiger Cultstätten und zahllos sind die Reste, welche von Tempeln, Altären, Statuen, Sarcophagen u. s. w. in Merida, Murviedro (Saguntum), Cartagena, Valencia, Barcelona, Zaragoza, Segovia, Toledo, Sevilla, Cadiz, Coruña und anderen Orten vorhanden sind und noch heutigen Tages gefunden werden. Berühmt waren der Tempel des Mars zu Merida, des Caesar Augustus zu Zaragoza, der Janustempel zu Cordoba, das Heiligthum der Diana zu Coruña u. A.

Nicht geringere Fürsorge wurde auf die Nutzbauten verwendet. An Cloaken, Basiliken und namentlich Wasserleitungen weisen heute noch Valencia, Merida, Segovia, Tarragona u. s. w. wohlerhaltene Beispiele auf, die hinsichtlich der Ausdehnung und Höhe mit ihren grossartigen Vorbildern in der ewigen Stadt wetteifern.

Das Gleiche gilt von den Bauwerken für öffentliche Schauspiele, den Theatern, Cirken u. s. w. Trotzdem die meisten in den Stürmen der Zeit zu Trümmerhaufen zusammengesunken sind, geben sie noch in dieser Gestalt Zeugniss von ihrer ehemaligen Grösse und Pracht und von dem Bestreben der Römer, das Joch ihrer Herrschaft durch Zerstreuungen aller Art den Unterworfenen angenehm zu machen. Das Theater in Sagunt (Murviedro) ist wohl das besterhaltene in Europa und am geeignetsten, über die Einrichtung des antiken Schauspieles Aufschluss zu geben. Wie in Athen und Taormina war durch den Ausblick auf eine herrliche Landschaft und das Meer eine Vereinigung von Natur- und Kunstgenuss in schönster Weise erzielt. Weniger gut erhalten, aber nicht minder interessant sind die Ruinen des Theaters von Merida und der Cirken von Tarragona, Merida, Italica, Cartagena, Toledo und Acinipo.

Einen hervorragenden Platz unter den römischen Bauten nehmen sodann die Paläste ein, welche den Imperatoren und Praetoren als Residenzen dienten und von denen die Ueberreste des augusteischen Palastes zu Tarragona noch ein Bild geben, ferner die zahlreichen im Lande verstreut liegenden Triumphbögen und Ehrengräber, die durch ihre schlichten Massen der imponirenden Wirkung nicht entbehren. Erwähnt seien hier nur die Bögen von Merida, Bara und Martorel, sowie das Grab der Scipionen bei Tarragona und ein ähnliches bei Manresa.

Angesichts dieser Fülle von Werken, welche die antike Kunst auf der spanischen Halbinsel geschaffen hat, will es eine dankenswerthe archäologische Aufgabe und ein werthvoller Beitrag zur Geschichte und Kunst des Alterthums erscheinen,

die Reste dieser Bauten zu sammeln, aufzunehmen, nach ihrer zeitlichen Folge und ihrem geschichtlichen und künstlerischen Werte zu prüfen. Für den Zweck des vorliegenden Werkes muss diese summarische Angabe der hervorragendsten Bauten genügen. Denn sind diese auch hochschätzbare Zeugen der Macht und Cultur ihrer Schöpfer, so weisen sie doch gegenüber den Bauten von Griechenland und Rom zu wenig unterscheidende Merkmale auf, um als Verkörperungen nationaler Eigenthümlichkeiten der Bewohner Spaniens gelten zu können. Sie sind jedoch insofern von Wichtigkeit, weil an ihnen das technische und künstlerische Geschick der Eingeborenen sich ausbildete, durch ihre Formenwelt die Phantasie derselben zu volkseigenen Gebilden sich emporrang und auf ihren Trümmern die frühmittelalterliche Baukunst Spaniens sich entfaltete.

II

DIE FRÜHCHRISTLICHE UND WESTGOTISCHE BAUKUNST SPANIENS.

Durch die auf der Halbinsel auch unter der römischen Herrschaft fortbestehenden semitischen und griechischen Colonien waren die Beziehungen zum Orient niemals unterbrochen worden. Namentlich durch die in grosser Zahl ansässigen Juden fand ein reger Verkehr mit Palästina und Syrien statt, wo sich durch den Zusammenfluss der griechischen, römischen, persischen, indischen und jüdischen Welt- und Gottesanschauungen die hergebrachten religiösen Glaubensideale allmählich zersetzt und in der Lehre Christi neue und lebenskräftige Formen gewonnen hatten. Neben Jerusalem, dem Sitze des Judenchristentums, wurde Antiochia, die Hochburg der hellenisch-christlichen Lehre, ein wichtiger Quellort, von welchem sich der Strom des Heils in die heidnischen Länder ergoss. Griechisch war die Sprache des Neuen Testamentes, griechisch diejenige des Gottesdienstes und der Kirchengebote und griechischen Überlieferungen folgten auch die Architekten, welche die ersten christlichen Cultbauten in Syrien ausführten. Wie Cte de Vogué in seinem bedeutsamen Werke: „Syrie centrale. Architecture civile et religieuse“ ausführt, erkennt man dies weniger an den Formen, welche sie anwendeten als vielmehr an den Grundsätzen, nach welchen sie bauten. Man findet in ihren Werken nicht das feine Formgefühl, noch die hohe constructive Vollendung der klassischen Kunst, aber den streng folgerichtigen, gesunden, praktischen und wahrheitsvollen Geist, welcher die besten Werke Griechenlands schuf. Allem Gekünstelten in der Konstruktion und Dekoration fremd, legten die syrisch-griechischen Baumeister Wert auf einen soliden, folgerichtigen Aufbau, in welchem jedes Glied eine naturgemässe, durch geringen Schmuck klar ausgesprochene Bestimmung hat und in dem Schönheit und Festigkeit sich paarten. In den Grundzügen ihrer Bauweise der griechischen Tradition folgend, entlehnten sie der orientalischen Kunst einzelne dekorative Elemente und der römischen den Bogen und das Gewölbe, welche sie mit grossem Verständnis dem zu erfüllenden Zweck und dem zur Verfügung stehenden Material entsprechend verwendeten.

Nicht mit Unrecht kann man folgern, dass im nördlichen Syrien, in und um Antiochia die christliche Lehre nicht nur feste Gestalt, sondern auch ihren ersten typischen Ausdruck durch die Baukunst erhielt. Dort sind die ersten, den Erfordernissen der neuen Gottesverehrung angepassten Cultbauten entstanden, welche in der Folge der frühchristlichen Baukunst des Abendlandes, von Byzanz bis Spanien als Vorbild dienten. In letztgenanntem Lande hatte die Lehre Christi bereits im ersten Jahrhundert ihres Bestehens Eingang gefunden. Bekannt ist, dass die spanischen Juden Hülfsgelder für die Schulen ihres Mutterlandes und ihre Söhne zur Ausbildung dahin sandten. Mancher von ihnen wird sich hier für die neue Lehre begeistert und nach seiner Rückkunft Glaubensgenossen geworben haben. Bezeichnend ist, dass Apostel Paulus in dem i. J. 58 geschriebenen Römerbrief Kap. XV, 24—28 zweimal in bestimmter Weise die Absicht kundgiebt, nach Spanien zu reisen. Zweifellos wird dieser klardenkende Mann nicht eine so weite und gefahrvolle Reise geplant haben, ohne eines grossen Erfolges versichert zu sein. Ist auch die Thätigkeit des Apostels Jacobus in Spanien eine nicht erwiesene, so giebt ihre Legende gleichfalls Zeugnis, dass früh dieses Land als fruchtbarer Boden für das Christentum galt und zunächst von Palästina und Syrien und erst später von Rom aus für dasselbe gewonnen wurde. Wie schnell und freudig sich übrigens die Griechen zu der neuen Lehre bekannten, beweist, dass die in dem Tempel zu Denia aufgestellte Pallasstatue, ohne ihre Attribute und ihren Platz zu ändern, in Santa Paula umgetauft wurde und fortan die Verehrung derselben genoss. Die rasche Ausbreitung und grosse Bedeutung der spanischen Kirche in den ersten Jahrhunderten ergeben sich aus den Berichten von Irenäus, Bischof von Lyon, Tertullian und Cyprian, Bischöfen von Carthago, vom Ende des zweiten und Anfang des dritten Jahrhunderts, wonach Spanien in allen Gebieten das Evangelium angenommen hatte und Leon und Astorga, im Norden, bereits Bischofssitze geworden waren, ferner aus dem, 305 zu Elvira stattgefundenen, von 17 Bischöfen und 24 Presbytern besuchten Concilium Illiberitanum und dem Umstande, dass Osio, Bischof von Cordoba, auf dem folgewichtigen Concil zu Nicaea den Vorsitz führte.

Die Erhebung des christlichen Glaubens zur Staatsreligion durch Constantin d. Gr. und die Wiedervereinigung Ost- und Westroms durch den aus Sevilla stammenden Theodosius d. Gr. ist auch für Spanien nicht ohne nachhaltigen Einfluss gewesen. Ein wesentlicher Umschwung in den Verhältnissen der Halbinsel trat jedoch ein, als infolge der allgemeinen gegen das römische Reich gerichteten Bewegung der germanischen Völker zunächst die Vandalen, Alanen und Sueven und im Jahre 415 die Westgoten eindrangen.

Von den christlichen Bauten, die bis zum Eindringen

dieser Völker insbesondere in vorconstantinischer Zeit errichtet wurden, sind nur noch wenige Reste vorhanden. Ausser einigen Kapitälen und Gesimsteilen in Merida, Cordoba, Sevilla u. s. w. finden sich nur in Loja bei Granada umfängliche Reste einer altchristlichen Basilica. Von den übrigen Bauten haben wir nur durch alte, aus dem V. und VI. Jahrhundert stammende Schriftwerke Kenntniss erlangt. So wird in den Hymnen des Prudentius die kurz nach dem Uebertritt Constantins auf und aus den Trümmern des Marstempels zu Merida errichtete prächtige Basilica der heil. Eulalia gefeiert. In Cordoba wurde der Janustempel in die Hauptkirche umgewandelt. Paulus Emeritense berichtet, dass in Merida den Märtyrern German, Servandus, Julia, Lucrezia und den Kirchenvätern Faustus, Cyprianus und Laurentius Altäre geweiht waren. In ähnlicher Weise waren, wie Eulogius überliefert, in Cordoba, ferner in Sevilla, Cartagena, Andujar, Ecija, Toledo, Astorga, Barcelona u. s. w. den Opfern religiöser Unduldsamkeit Gedenkstätten errichtet.

Lässt sich aus den wenigen Überresten und den dürftigen Nachrichten ein sicherer Anhalt über die Form dieser Bauten nicht gewinnen, so kann man doch annehmen, dass infolge des Übergewichtes der griechischen und jüdischen Elemente in der spanischen Christenheit und der hierdurch vielfachen intellectuellen und commerziellen Beziehungen zum Orient von Syrien nicht nur die Lehre Christi, sondern auch die Form ihrer Cultstätten eindrang und massgebend gewesen ist.

Den Anfang eines neuen Zeitalters bedeutet für Spanien die Besitzergreifung durch die Westgoten. Dieses zweifellos hochbegabteste der germanischen Völker war ehemals in den östlichen Donauebenen sesshaft, hatte in der Mitte des vierten Jahrhunderts unter seinem Bischof Ulfilas das Christentum in arianischer Form angenommen und auf seinen von Alarich geleiteten Kriegszügen durch Griechenland, Italien und Gallien den Einfluss der spätrömischen Kultur genossen. Sie kamen daher mit einer bereits vorgeschrittenen Bildung und gesitteter als ihre halbasiatischen Vorläufer, die Alanen und Vandalen, nach Spanien. Nachdem sie in nahezu siebzig Jahre währenden Kämpfen die letzteren verdrängt und ihre Herrschaft über einen grossen Teil der Halbinsel ausgedehnt hatten, begannen sie unter König Eurich (483—505) auf Grund des nach diesem benannten Gesetzes ihr Staatswesen auszubauen und ihre Kultur zu heben. Hundert Jahre später, als unter König Leovigild (569—586) der Versuch des oströmischen Kaiserreiches, Spanien wieder zur Provinz zu machen, erfolgreich zurückgewiesen, der Besitz der ganzen Halbinsel gesichert und unter Reccared (586—601) durch den Übertritt der Westgoten zum athanasianisch-katholischen Glauben die Religionseinheit auf derselben hergestellt worden war, begann die Blütezeit der westgotischen Herrschaft und erreichte ihren Höhepunkt unter der Regierung der Könige Chindasvint (650—672), Recesvint (672—680) und Wamba (680—687). Dieser politischen Entwickelung entsprach eine bemerkenswerte Entfaltung der Baukunst, welche zu Folge der treuen Hingabe der Westgoten an die Lehre Christi einen ausgesprochenen kirchlichen Character hatte. Während der harten Kämpfe um die politische Herrschaft und der herrschenden confessionellen Zwiste konnte die Bauthätigkeit nur eine geringe sein. Von den im V. und VI. Jahrhundert entstandenen und uns nur durch urkundliche Überlieferungen bekannt gewordenen Bauten seien erwähnt die von den Christen zu Calahorra zu Ehren der HH. Emeterius und Celodonius errichteten Kirche und Taufcapelle, welche Prudentius in einer seiner besten Hymnen feierte, die den Märtyrern Justus und Pastor in Alcala de Henares geweihte Basilica, ferner die Kapelle, welche die Gläubigen in Leon den Märtyrern Facundus und Primitivus auf ihrer Enthauptungsstätte stifteten und die Basilica zum Heiligen Kreuz in Barcelona, in welcher das Conzil von 599 abgehalten wurde.

Nach der Herstellung des politischen und religiösen Friedens regte sich alsbald, genährt durch den bischöflichen Einfluss, eine grosse Baulust. Im zehnten Canon des im Jahre 619 zu Sevilla abgehaltenen Conzils wurden die Wiederherstellung der zerstörten und die Erhaltung der neugegründeten Klöster und Kirchen den Bischöfen unter Androhung der Excommunication anbefohlen und als Baugelder die tercias reales, zwei Neuntel der dem Könige zukommenden Steuern, bestimmt. Von den, dank dieser auf ferneren Conzilien erweiterten Bestimmungen entstandenen zahlreichen Bauten, deren Reste gleichfalls nur äusserst spärliche sind, hat man bisher ungefähr dreissig sicher zu datiren vermocht. Besondere Erwähnung verdienen die in der Blütezeit des gotischen Reiches von Chindasvint für seine Gruft erbaute Kirche San Roman de Hornija, unweit Toro, von deren einstiger Grösse die geringen Reste zeugen und die vom heil. Ildefonsus beschrieben und im 16. Jahrhundert von Ambrosio de Morales gepriesen wurde, ferner die laut Inschrift 661 von Recesvint errichtete Kirche zu Johannes dem Täufer in Baños de Cerrato, welche, nach Morales, zu dessen Zeit noch ganz erhalten war, mit sehr vielem Marmorschmuck und buntfarbigem Jaspis, wie es die Goten liebten. Bemerkenswert sind gleichfalls die Bauten, durch welche Wamba, der grösste westgotische Herrscher, vornehmlich die Hauptstadt des Reiches, Toledo, verschönerte und befestigte. Er restaurirte viele alte Gebäude und umschloss die Stadt mit einer von Thürmen flankirten Mauer. Für seine Gruftstätte errichtete er die kleine Kirche in dem nach ihm benannten Orte Vamba.

Nach den Berichten von Prudentius u. A. waren die westgotischen Kirchen aussen und innen durch kostbare Marmortäfelungen geschmückt und fabelhaft waren nach arabischen Schriftstellern die Schätze an goldenen und silbernen, durch Edelsteine geschmückten Zierraten, welche die muhamedanischen Eroberer in dem Besitz der Besiegten fanden.

Mögen diese Darlegungen vorläufig einen genügenden Beweis geben, dass Spanien zu einer Zeit, welche die Kunstgeschichte bisher nur wenig berücksichtigt hat, bereits ein vorgeschrittenes Kultur- und Kunstleben besass. Der geschichtlichen Entwickelung des Landes gemäss, stellt sich die Baukunst in westgotischer Zeit dar als die Belebung klassischer, syrisch-orientalischer und griechisch-christlicher Überlieferungen in germanischem Geiste. Sie war die Verkörperung der Ideale einer Bevölkerung, welche bereits die für Spanien characteristische Mischung von hauptsächlich römischen, semitisch-orientalischen und germanischen Elementen aufwies, die sich zu dem ersten selbstständigen, die ganze Halbinsel umfassenden Staate vereinigte und deren Staatsverfassung bis ins Mittelalter die Grundlage der spanischen Monarchie bildete. Die westgotische Baukunst hat daher auch als der Anfang des spanischen nationalen Kunstlebens zu gelten und es ist für den Nachweis des Ursprunges characteristischer Eigenthümlichkeiten des letzteren unerlässlich, näher auf ihre Plan-Constructions- und Formelemente einzugehen.

III

ARABISCHER, MAURISCHER UND MUDEJAR-STIL.

M Jahre 711 bemächtigten sich die Muselmänner der beiden seebeherrschenden Felsen, welche an der Pforte des Mittelländischen Meeres gegen den Ocean zu stehen. Der gewaltige kriegerische Strom, welchen Muhameds neue Lehre hervorgerufen hatte, der nun schon weite Gebiete Asiens und Afrikas mit unaufhaltbarer Gewalt überzog, ergoss sich auch nach Europa. Von einem der Kultur entlegenen, von den Römern nie eroberten und von ihrem die Summe des Alterthums zusammenfassenden Geistesleben unberührten Lande ausgehend, hatte die neue Religion die Süd- und Ostküste des Mittelmeeres sich schnell dienstbar gemacht. Die ältesten Kulturstätten der Menschheit lagen dem ihr anhängenden kühnen Reitervolk und den Verkündern ihres Bekenntnisses zu Füssen. Der Islam, d. h. die Ergebung in den Willen Gottes, wie ihn Muhamed verkündet hatte, verdrängte das Christentum, das hier fast überall die alte Heidenkultur schon längst in sich aufgenommen und unter der Last von unfruchtbar gewordenen Bildungsmomenten zu tragen hatte. Schon der zweite Kalif, Omar, eroberte Palästina, Syrien, Mesopotamien und Persien, Ägypten und die Nordküste Afrikas bis an die Grenzen von Tunis. Schwerlich hat das volksarme Arabien zu diesen Kriegen allein die Kämpfer geliefert. Der Sturm erfasste die Besten in den eroberten Landen, so dass sie sich willig der arabischen Führung anschlossen. In keinem der römisch gewordenen Gebiete herrschte mehr ein frischer, vorwärts strebender Geist. Der Blick war überall rückwärts auf verflossene Glanzzeiten gerichtet, die Bildung befand sich auf dem Krebsgange. Selbst das Christentum, dessen verjüngende Macht mehrere Jahrhunderte hindurch den Verfall jener Lande aufhielt, erwies sich unfähig, die Nationen der alten Welt zu neuem Leben zu erwecken. Nur dort, wo es auf jugendkräftige Völkerschaften traf, wo die Germanen sich mit seinem Geist erfüllten, entstand ein blühendes, gesund aufstrebendes Geschlecht. Ähnlich erging es dem Islam. Die Araber erwiesen sich als die Befruchter des orientalischen Lebens. Aber sie hätten es nicht zu jener duftigen, wenn gleich bald wieder dahinwelkenden Blüte zu bringen vermocht, wenn der Boden durch die düngenden Reste vergangener Kulturen nicht so überreich gesegnet gewesen wäre. Sie lockerten die in der Erde schlummernden Kräfte auf und rissen sie bei ihrem Sturmlauf durch die halbe bekannte Welt mit fort, alle noch blühenden Zweige des Könnens und Wissens der unterjochten Völker zu einem Strauss vereinigend, von dem die Blumen entlehnt, die Form der Vereinigung, die Frische, wie der Duft aber neu, dem arabischen Geiste entsprechend waren.

Der Verrath eines westgotischen Grafen öffnete dem Feldherrn des Chalifen, dem grossen Tarik, die Thore Ceuta's. Gleich darauf eroberte dieser den der afrikanischen Feste gegenüberliegenden Felsen. Dschebel al Tarik nannte man ihn seither, den Berg des Tarik. Auch die Europäer bezeichnen noch heute, nach 12 Jahrhunderten, „Gibraltar“ mit dem Namen des ersten Muselmannes, der ihren Boden als Sieger betrat. Schon sechs Jahre später war ganz Spanien erobert, konnten die Reiterschaaren des Chalifen es wagen, ihre Kriegszüge über die Pyrenäen hinaus ins Land der Franken zu unternehmen, ja bis an die Rhône heran eroberten sie für längere Zeit die Küstenlande, tief gehende Spuren ihres Geisteslebens in der Languedoc hinterlassend.

In raschem Anlauf hatten die Araber das von inneren Fehden zerrissene Westgotische Reich über den Haufen geworfen. Nur in den wilden Bergen hielten sich noch einzelne Grosse und führten jenen Kleinkrieg gegen die Moslim, der in Spaniens rauhen Gebirgsgegenden nie ganz verlernt worden ist. Zu der höchst merkwürdigen Mischung von Völkerschaften, welche die westlichste Halbinsel Europas damals schon beherbergte, kam also durch den Einfall der aus allen Teilen des Chalifenreiches geworbenen Heere ein neues Völkergemisch und zwar alsbald in Gestalt von Herrschern hinzu.

Den Kern der Bevölkerung, die alten Keltiberer, hatten erst die an Bildung und Weltkenntniss weit überlegenen Phönicier, Juden und Karthager durch starke Einwanderung beeinflusst. Dann hatten die Griechen diesen den Rang im Handelswesen streitig gemacht. Jede Nation hinterliess zahlreiche Angehörige und starke Bildungsreste in dem schönen Lande, namentlich an der den alten Kulturreichen zugewendeten Ostküste. Dann waren die Römer hereingebrochen, die ersten unbedingt Herrschenden, deren gewaltige Assimilirungskraft dem Lande ein italisches Ansehen und die Sprache Latiums aufzwang. Wie die Franzosen, so wurden auch die Spanier ein lateinisches Volk. Die Eroberung schritt von Südwesten nach Nordosten vor; bis gegen 130 v. Chr. war die Halbinsel soweit unterjocht, als vorher die Karthager sie besessen hatten. Im Jahr 133 war Numantia, das stärkste Bollwerk der Gegenwehr, gefallen und damit der Widerstand gebrochen; aber erst Julius Caesar gewann die Nordostspitze des Landes, das einer Festung gleichende heutige Galicien. Vier bis fünf Jahrhunderte hatten seitdem römische Gewalthaber im Lande geherrscht, war die römische Sprache die officielle gewesen, waren römische Kolonisten in die reichsten Gegenden verpflanzt worden, ehe die Germanenherrschaft jene des Weltreiches auch hier verdrängte. Aber selbst in diesem langen Zeitraum war der Charakter des Volkes kein einheitlicher geworden. Es gab keine spanische Nation, sondern ein vielfach verzweigtes Gemisch verschiedener Völker, Reste aller Einwanderer. Die Alanen, Vandalen und Sueven hinterliessen auch ihrerseits Abkömmlinge ihres Stammes, namentlich die letzteren hielten sich, von den Westgoten bedrängt, wieder ein Jahrhundert in jener schwer zu erobernden Nordwestecke des Landes. Nun war mit der Schlacht bei Xeres de la Frontera,

nach drei Jahrhunderten Germanischer Herrschaft, der Rückschlag des Südens gegen den Norden erfolgt, flatterte die Fahne des Propheten über der ganzen Halbinsel — wieder mit Ausnahme jener politisch konservativen Berggegenden des Nordens.

Die gotische Herrschaft hatte schwer auf Vielen gelastet. Zwar der meist romanische Klerus und die Städte hatten sich während ihres Waltens grosse Freiheiten errungen. Die Macht der Geistlichkeit wuchs zu einer für das Staatswesen gefahrdrohenden, seit die Streitigkeiten mit den Arianern durch König Reccared's Uebertritt zum Katholicismus beigelegt wurden und die Glaubenseinheit in der christlichen Kirche erzwungen werden konnte. Der opferbereite Sinn der Germanen, die bei ihrer leicht erregten Leidenschaftlichkeit doppelt tief eingreifende Bussfertigkeit und die daraus entspringende Neigung zu grossartigen, das Seelenheil erzwingenden Stiftungen liessen den Reichthum des Klerus ins Ungemessene wachsen. Die Araber störten dessen Wirkungskreis nicht grundsätzlich, sie liessen den Christenkultus in Ruhe, so lange er selbst nicht zu Aufständen die Veranlassung bot, sie beschränkten zwar den Klerus, zerstörten aber nicht den katholischen und romanischen Charakter der jetzt ihnen zinspflichtigen Nachkommen der Römer. Ja selbst die einstigen gotischen Herren blieben zum grossen Teil in ihren Ämtern und bei ihrem Glauben, erfreuten sich für ihre Gefügigkeit des Lohnes der Milde. Die alten Städte wurden keineswegs in ihrer Entwicklung aufgehalten, namentlich die sehr zahlreichen und gebildeten Juden, auf denen die Hand der fanatischen Geistlichkeit und des Adels schwer gelastet hatte, fanden in den Stammesgenossen, welche gleich ihnen in Jerusalem eines ihrer ersten Heiligthümer sahen, die im Denken und Handeln ihnen verwandter sind, als die Arier, milde, ihr Eigenwesen schonend behandelnde Herren. Ja selbst die Hörigen, Söhne der Ureinwohner und der niederen Stände der verschiedenen in der Herrschaft sich ablösenden Völker, fanden ihr Loos nicht schlechter, da der Islam ihnen die Möglichkeit der Befreiung und für den Fall des Übertrittes sogar mancherlei Vorteile bot. So gewannen die verschiedenen Völkergruppen Platz und Recht, sich ihrem Wesen nach zu entwickeln, aber zugleich die Neigung, sich ihren milden und hoher Bildung zustrebenden Herren geistig zu nähern Ueberraschend schnell begannen die vornehmeren Kreise des Landes muhamedanisches Wesen anzunehmen.

Aber der Friede war dem Lande durch die Herrschaft der Chalifen noch nicht alsbald gegeben. Die in den siegreichen Heeren vertretenen Volksstämme trennten sich, die Verschiedenheit zwischen ihnen bot die Veranlassung zu zahlreichen Kämpfen und Fehden, so dass der alte Kriegszustand auch jetzt und auch dort noch über dem ganzen Lande lag, wo es sich nicht mehr um einen Zusammenstoss der Anhänger Christi und Mohamed's handelte. Selbst während der glänzenden Regierung des Omajjiden Abd ur Rahmân drängte sich die Eigenwilligkeit und rücksichtslose Selbstsucht der Stammeshäuptlinge so mächtig hervor, dass der Bestand der islamitischen Herrschaft wiederholt in Frage kam. Erst nach und nach sammelte sich das Chaos zu einem festumgrenzten Staate, dem Chalifat von Cordoba, das drei Jahrhunderte in Glanz und Ehre bestand. Es war dies eine Konzentration der Kräfte, da im Norden die Christen sich wieder befreiten, da sich, angelehnt an die den Südabhang der Pyrenäen umfassende, von Karl dem Grossen gegründete spanische Mark der Franken, die Königreiche Navarra und Asturien ausbildeten, ersteres als ein Beweis keltiberischer Dauer im Wechsel, letzteres als ein Rest gotischer Herrschaft. Bis an den Duero hatten die Christen im 9. Jahrhundert die Herrschaft von Cordoba zurückgedrängt. Aber dies Reich war doch noch gross genug, um seinem Fürsten die Entfaltung edelsten Glanzes zu ermöglichen. Seine Hauptstadt wurde durch sie zu der Pflanzstätte orientalischer Kunst im Westen.

Es war eine von der in Spanien althergebrachten durchaus verschiedene Bauweise, welche sich hier entwickelte. Man nennt sie gern arabisch oder maurisch, aber sie ist es doch nur in jenem umschriebenen Sinne, in welchem man früher den gotischen Stil den germanischen nannte. Denn weder die Araber, d. h. die ersten Bekenner des Islam, die um Mekka und Medina wohnten, noch die von den Abhängen des Atlas kommenden Berberstämme besassen eine eigene Kunst. Als Mahomed Medina baute, so geschah dies noch zum Teil eigenhändig. Er umzog den geweihten Raum mit einer Lehmwand; gepflanzte Baumreihen trugen das Dach des Umganges. Omar und seine Feldherrn lebten noch meist in Zelten und scheuten sich als echte Wüstensöhne vor ummauerten Städten. Arabien selbst hat eine höhere Baukunst nie besessen. Wohl aber trafen die Araber überall bei ihren Siegeszügen alsbald auf alte Kulturen, auf Völker mit entwickeltem Bausystem, auf einen in allen Schmuckkünsten geübten, durch lange Überlieferung verfeinerten Luxus. Die unlängst entdeckten koptischen Webstoffe zeigen uns, wie vor dem Eingreifen der Araber in Ägypten sich aus antiken Formgedanken und orientalischen Farbensinn ein Ornamentsystem herausgebildet hatte, ähnlich jenem, welches dann mit der Lehre Muhameds in alle Fernen getragen wurde.

So wenig wie die Germanen mit einem fertigen Stile in die antike Welt eintraten, besassen ihre Gegenfüssler, die Araber, einen solchen. Sie hatten mit jenen nur gemein die Frische des von der ermatteten antiken Kultur unberührten Geistes, die Unbefangenheit, das Fremde mit jungen Sinnen zu erfassen und ohne viel Grübelei den eigenen Kunstabsichten dienstbar zu machen. Auch waren allem Anschein nach gar nicht die Muhamedaner die ersten, durch die sich die Befreiung Spaniens vom Gotenjoch in baukünstlerischer Weise geltend machte, sondern die Juden, welche 713 die 1050 zerstörte Synagoge von Saragoza und bald darauf jene zu Cordoba schufen, zwei seiner Zeit begeistert gefeierte Kunstwerke. Leider ist uns keine Kunde von deren Gestaltung überkommen. Anknüpfungen zur Wiederherstellung derselben im Geiste bietet die fünfschiffige Synagoge von Toledo, die jetzige Kirche Sta. Anna la Blanca, wenn sie gleich erst aus dem 12. Jahrhundert stammt.

Die Moschee von Cordoba selbst, das Hauptheiligtum des Omajjidischen Chalifates, verkündet deutlich die orientalische Herkunft der in Spanien geübten mohamedanischen Kunst. Wir finden die uralten Motive der Tempel des Nillandes in der Grundrissbildung wieder: Den zu einem Turm ausgebildeten Pilonen, den dahinter liegenden Hof mit dem schattenspendenden Umgang, den auf eine höhere Raumentfaltung verzichtenden Säulensaal und das gruftartige Allerheiligste. Weder die römische Basilika, noch die frühchristlichen Bauformen wirkten auf diese Grundrissgestaltung, denn diese sahen alle in der Steigerung des Raumes das Ziel schönheitlicher Entwickelung. Dagegen entspricht die Moschee von Cordoba durchaus den in massenhafter Wiederholung derselben Formen sich ergehenden orientalischen Gebäuden. Die Kunst der Planbildung ist gering, die Gruppierung die denkbar einfachste.

Der Bau steht in einem gewissen Gegensatz zu den Hauptkultstätten des Islam. Muhameds Moschee zu Medina ist auch in ihrer späteren, von Walid I. (705—715) geschaffenen monumentalen Ausführung ein von Hallen umgebener rechtwinkeliger Hof; nur an der Südseite vertieft sich der Portikus über den Gräbern Muhameds und der ersten Chalifen um ein beträchtliches. In der Mitte des Hofraumes erhebt sich die Kaaba, ein viereckiges, roh gefügtes, 13 Meter hohes Gebäude, welches die Kibla beherbergt. Nach dieser, einem ursprünglich weissen, durch die Sünden der Menschen schwarz gewordenen Stein wenden sich die Gläubigen aller Lande zum Gebet. Der Kaaba gegenüber liegt das von einem Minaret überragte Thor. Da jeder Muselmann einmal dies Hauptheiligtum zu besuchen hat, jeder also dieses in der Grundanlage so einfache Bauwerk kennt, so muss man annehmen, dass es auf die Gestaltung der anderen Moscheen den grössten Einfluss gewann.

Jene zu Damaskus, wieder ein Werk Walids I. bestand vor dem Brande bei der Eroberung der Stadt durch den grossen Eroberer Timur zu Anfang des 15. Jahrhunderts aus drei von Westen nach Osten laufenden Schiffen und einem vor diesen liegenden, von Portiken umschlossenen Hof. Es ist hier also an das Urheiligtum eine christliche Basilika angefügt, wie es denn auch Byzantiner waren, die den Bau an Stelle der noch kunstlosen Araber ausführten. Der dritte Hauptbau, die von dem Helden Okba errichtete Moschee zu Kairwan in Tunesien bestand aus einer ähnlichen Anlage, doch mit vier Schiffen. Erst später, 836, entstand die 17schiffige, mit 414 Säulen ausgestattete Anlage. Also hier erst trat der Säulensaal der Ägypter aufs Neue in die Erscheinung, den wir in Cordoba kennen lernten, jene Bauform, die in der Christenheit niemals Anwendung fand. Bedenkt man dazu, dass die lang ausgedehnten, unter sich völlig gleichen, ja selbst gleich hohen Hallen keine Fenster haben konnten, dass nur vereinzelt einfallende Lichtstrahlen und eine Fülle von Lampen sie erhellten, so wird man hieran noch deutlicher den Einfluss der ägyptischen Tempel erkennen, deren zu jener Zeit noch mehr erhalten waren, als jetzt, ein Jahrtausend später. Die Poesie der Wüste spielte in die Baukunst hinein. Der nach Trank und Schatten schmachtende Araber fühlte in den Höfen mit ihren Bäumen und Brunnen die Vorahnung des Paradieses und erträumte in dem nächtlichen Dunkel des Saales die Dämmerung der Waldestiefe. Wie Bäume standen die Säulen, wie Schlingpflanzen umzog sie das Ornament. Und zuletzt, eine grottenartige Nische bildend, in der Richtung nach Medina, stand die Kibla oder der Mihrab, als Wegweiser der Gebete; hinter ihr aber die Raudha, die Grabstätte des Stifters, an die Felsengräber Ägyptens erinnernd.

Im Vergleich zu den Werken der tief verachteten und bitter gehassten Christen nicht minder fremdartig als die Grundanlage der Moschee von Cordoba, wirkt deren architektonische Gliederung.

Zwar sind die Säulen sämmtlich zerstörten römischen Tempeln entlehnt. In ziemlich roher Weise wurden sie durch Verkürzen oder Unterschieben eines Sockels ihrem Zwecke dienstbar gemacht. Die Kapitäle sind auch zum Teil alt und nicht ungeschickt, doch nur in den Hauptmassen den korinthischen nachgebildet. Von Säule zu Säule spannt sich aber nicht mehr der griechische Architrav oder der römische Bogen, sondern ein willkürlich behandeltes, wohl aus dem fernen Persien entlehntes Motiv, der Hufeisenbogen. Bestimmend für den Aufriss war sichtlich die geringe Höhe der vorhandenen Säulen, deren Schaft selten länger als drei Meter gewesen sein mag. Um nun die erwünschte Höhe für die früher den Bau deckenden Balkenlagen, etwa neun Meter, zu erhalten, bauten die Araber über die Säulen Schäfte auf; diese erhielten der grösseren Sicherheit wegen eine oblonge Form, zu deren Übermittelung über der Deckplatte des Kapitäles Consolen hervorragen. Die Rundbogen von Schaft zu Schaft bildeten je eine, durch die Balkenlage vor seitlichen Schwankungen bewahrte Arkade. Aber um das Ausknicken der auf geringer und nicht immer sicherer Basis ruhenden, vom Schaft schwer belasteten Säulen zu verhindern, wurde über den Kapitälen eine zweite Bogenreihe eingespannt, welche zur Hufeisenform übergreifen musste, um auf der breiten Deckplatte des Kapitäles ein sichereres Auflager zu finden. Der einzige Schmuck der von den Arabern neu errichteten, überaus roh profilirten Bauteile ist der Wechsel zwischen Haustein und Ziegel. Die Einwölbung der Moschee gehört erst christlicher Zeit an.

Also auch in Cordoba erweisen sich die arabischen Eroberer als baukünstlerisch ungeschult. Erst mit der Zeit erhob sich aus dem Gemisch von Völkern eine einheitliche, von allen Seiten her ihre Elemente zusammentragende Bildung, erst aus dem Verwachsen des Muhamedanismus mit dem alten Kulturboden, welchen ihm das Schwert dienstbar gemacht hatte, entstand eine höhere und eigenartigere Kunst. Vieles, vielleicht das Beste, was diese schufen, ist zerstört. So der Palast des glänzendsten aller abendländischen Chalifen, Abd ur Rahmân's III., die viel gefeierte Medinat az zahrá bei Cordoba.

Die Fortentwickelung erlitt im 10. Jahrhundert nochmals eine Störung, als nach Zerstückelung des Chalifates von Cordoba die Mauren das muhamedanische Spanien eroberten, abermals nomadische Kriegerschaaren sich zu Herren über die von der alten Kultur des Landes gesitteter, aber auch schlaffer gewordenen bisherigen Besitzer machten. Denn die neuen Herren brachten so wenig eine Baukunst über das Meer, als ihre Vorgänger. Die Tradition des Bauens lag vielmehr in der sesshaften Bevölkerung, die nun nicht mehr, wie noch zur Zeit des Abd ur Rahmân I., Künstler aus Bagdad und Konstantinopel zu berufen brauchte.

Seit der Reichtum an römischen Bauresten nicht mehr für die arabische Kunsthätigkeit seine Säulen bot, begann diese ihre Formen selbständig auszubilden. Die Kapelle von Villaviciosa im Dom von Cordoba, die Puerta del Sol in der zum „Haupt von Spanien“ gewordenen festen Stadt Toledo, der entzückende Orangenhof der Kathedrale von Sevilla, die berühmte Giralda von Sevilla u. a. m. sind Beispiele der fortschreitenden Kunstweise nach einer ausgesprochen muhamedanischen Richtung.

Das Eigenartige an dieser ist der Verzicht auf die Darstellung des Struktiven im Bau. Der Rundbogen, diese einfache Wiedergabe der im Gewölbe wirkenden Kräfte, entsprach nicht dem phantastischen Geiste der Gläubigen. Er wurde durch reiche Zackenlinien, durch Verschlingung, seiner struktiven Bedeutung entkleidet und ornamental ausgebildet. Die Bogenkreuzung ergab notwendig den Spitzbogen, der in Verbindung mit dem Rundbogen an der Puerta del Sol schon gegen Ende des 11. Jahrh. auftritt. Aber die maurischen Architekten waren weit davon entfernt, die Konsequenzen der zufällig gefundenen Form zu ziehen. Im Gegenteil, je willkürlicher die Bogenstellungen gestaltet werden konnten, desto mehr entsprachen sie dem auf das Sonderbare, Märchenhafte gerichteten Geist der Nation. Dafür aber begann die Orna-

mentation immer grössere Durchbildung zu erlangen, jene altorientalische Kunst der Wandverkleidung. In den eigentlichen Bauformen blieben die spanischen Künstler noch abhängig von Rom. Auch die späteren Arkaden der Moschee von Cordoba zeigen z. B. den korinthischen nachgebildete Kapitäle. Die Profile blieben dauernd die schwache Seite der neuen Kunst. Sie stellen die Plastik in der Architektur dar und leiden unter dem Mangel an plastischem Sinn, welcher den Semiten eigen ist. Wo die dekorative Umkleidung fortfällt, wie z. B. an vielen Aussenarchitekturen, vermisst man an den Bauten meist selbst die bescheidenste architektonische Gliederung.

Im Ornamente der Verkleidung aber offenbart sich wieder die orientalische Herkunft. Spanien ist hier völlig abhängig von den alten Kunststätten am Euphrat und Nil. Die dort geübte Herstellung von Verkleidungsplatten wurde im Chalifat Cordoba eine weit verbreitete. Die Fabriken von Fesifisa in Andalusien brachten Flachornamente, Pflanzenverschlingungen, Blumen in grosser Vollendung auf den Markt, verschmolzen sie mit Koranstellen und Denksprüchen in der dem Ornament gefügigen arabischen Schrift, übten also hier jene Künste glasirter Keramik, in welcher gleichzeitig die Perser glänzten und von der das klassische Altertum nichts wusste. Aber auch in Gyps stellte man Ornamentplatten her, die lebhaft gefärbt, die schwieriger zu behandelnden und zu befestigenden Thonplatten, die Azulejos, zu ersetzen hatten. Nirgends erhielt das Flachornament aber einen so mathemathischen Charakter, wurde es so zum Spiel sich durchschneidender Sterne und Netzwerk bildender Linien, als in der Zeit und dem Denkenskreise der jüdisch-arabischen Mathemathiker. Es ist kein Zufall, dass die Sage den Geber als den Baumeister der Giralda bezeichnete, denselben Mann, dem man die Erfindung der Algebra nachrühmte.

Der Spanisch-Muhamedanische Stil ging seiner Vollendung entgegen, im Wesentlichen unbekümmert um den Wechsel der Fürsten und Dynastien. Die Almoraviden des 11. Jahrhunderts und die Almohaden des 12. waren hervorgegangen aus sich erneuernden, im Innern Marokko's sich bildenden religiösen Sekten. Sie stellen die Rückkehr des Muhamedanismus zu seinem durch den verführerischen Reichtum Süd-Spaniens gelockerten Ernst, seiner opferlustigen Frömmigkeit, seiner Selbstbeschränkung und Selbstverläugnung dar, sie zeigen ihn wieder in seinem nomadischen Grundwesen, aufgerafft aus seiner Schlaffheit, die ihn jederzeit überkam, sobald er sesshaft wurde. Aber die Mauren und Berber, die aus den Wüsteneien des Atlas in das gesegnete Südspanien einbrachen, waren, wie gesagt, so wenig die Träger oder auch nur Erneuerer einer Kunst, wie die ersten islamitischen Einwanderer. Die mit den Resten der Keltiberer, Phöniker und Juden, Griechen und Römer, Vandalen und Goten sich mehr und mehr zu einer Nation verschmelzenden ersten Ankömmlinge, diese auf dem Boden der örtlichen Kultur aus der Halbbarbarei der Reitervölker Herausgewachsenen, wurden die Künstler der folgenden Herrschergeschlechter. Sie stellen die Verschwisterung der Euphrat- und Nillande mit Europa dar, welche sich auf der blühenden Ebene von Granada vollzog. Die afrikanischen Herren waren nur die kriegerischen Nutzniesser von deren Früchten, auch der geistigen.

So gelangte die muhamedanische Kunst in lokaler Ausgestaltung zu jener Formvollendung, welche ihre Werke in Granada und Sevilla auszeichnet — Alhambra, Generalife und der Bazar zu Sevilla verkünden die verschiedenen Stufen dieser eigenartigen Blüte schönheitlichen Wirkens — und innerhalb dieser auch zu einer selbständigen, durchaus spanischen Formensprache. Es ist bezeichnend, dass der Palastbau es war, in dem sich diese letzte Verfeinerung des Empfindens äusserte, nicht der Kirchenbau, dass schliesslich das weltlich-ritterliche Element das muhamedanisch-kirchliche in Südspanien zu überragen begann. Vergleicht man die Fürstensitze der christlichen Lande mit den genannten im Thale des Guadalquivir und des Xenil einerseits, und die religiösen Bauten der Könige von Castilien und Aragonien mit den späteren Moscheen der Reiche von Cordoba und Granada andrerseits, so wird man erkennen, wie sehr dort das geistliche, hier das weltliche Element überwiegt. In der Mitte des 13. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, in der es einen profanen Prachtbau in christlichen Landen nur in bescheidenstem Maasse gab, entstand die Alhambra, nach aussen eine starre Festung, nach innen ein Herrensitz, wie er glänzender und verlockender auf europäischem Boden nie errichtet wurde. In dem Lande des Duftes und der Blüten, über eine segenstrotzende Ebene hinschauend, zu Füssen einer Alpenwelt, welche der ewige Schnee bekrönt, vereinte dieses Wunderwerk der Phantasie alles das in sich, was die muhamedanische Welt an Geist und Lebenslust, an geselligen Freuden und stillen Versenken in sich angesammelt hatte. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts wurde die Bauthätigkeit fortgesetzt. Die Dichter und Sänger priesen die Burg, die Ritter erfüllten die Säle und Hallen mit dem Preise kriegerischer und höfischer Künste, die Gelehrten entfalteten ihr Wissen, frei sich entwickelnd, ohne Gefahr vor muhamedanischen oder christlichen Ketzerrichtern. Dieser Bau war ganz dem gesteigerten geistigen Wohlleben der Menschen geweiht, somit der vollkommenste Gegensatz zu den Meisterwerken der christlichen Kunst, die ihrem ganzen Wesen nach dem weltlichen Leben abgekehrt und der Kirche allein zugewendet sind. In Südspanien wurde dieser Profanstil bald auch auf die Kultgebäude angewendet, in Nordspanien entwickelte sich ein Kirchenstil, den man gelegentlich auch auf Profanwerke übertrug. Erst Jahrhunderte später, erst unter dem Einfluss der Renaissance verliess die europäische Kunst die rein kirchliche Richtung, erst dann entdeckte sie den Menschen als Ausgangspunkt und Ziel des Schaffens, nachdem sie Jahrhunderte hindurch mit gewaltiger Kraft und sich selbst überbietender Grossartigkeit des Wollens den Himmel angestrebt hatte.

Die Formen des Maurischen Stiles hatten sich inzwischen wesentlich verwandelt. Die Säule ist schlanker, als die antike, ganz eigenartig, wenn auch nicht sehr wirkungsvoll profilirt; das Kapitäl hat seine besondere, reizvolle und zweckentsprechende Bildung; der Bogen hat sich in jeder Beziehung verfeinert. Aber die Absicht, ihn als Träger der Mauer darzustellen, ist so wenig als früher erkennbar. Er wird durch Zacken verziert, die Archivolte durch reiches Ornament ersetzt, die Arkade in eine Blende gestellt. Die schlanken Säulen tragen nicht, sondern sie halten empor, sie balanciren die auf ihnen liegenden Mauerteile. Diese erscheinen durch das alle Flächen umspannende Ornament körperlos, leicht, wie aus Teppichen gebildet. Im Allerheiligsten zu Cordoba werden in den Blendarkaden der Tambourgalerie sogar persische Stickereien nachgeahmt. Die Decken sind noch meist in Holz gebildet; seltener werden sie, wie an der Kuppel jenes Allerheiligsten, durch geistvoll ausgebildetes Rippenwerk getragen. Bald aber greift der Zackenbogen in das Gewölbe über und bildet sich zu jener merkwürdigen Bauform aus, die wir Stalaktitenwölbungen zu nennen gewöhnt sind. Auch

hier wird es zum Prinzip, den statischen Gesetzen nicht zum Ausdruck zu helfen, den Bau nicht als zusammengesetzt aus tragenden und getragenen Gliedern, sondern als ein wunderbares, von den irdischen Gesetzen der Schwere befreites Kunstwerk erscheinen zu lassen.

Alle Kultur lebt sich aus, ehe sie zu Grunde geht. Als 1492 Granada erobert wurde und damit die Herrschaft der Muhamedaner in Westeuropa seinen letzten Haltpunkt verlor, hatte die Bauthätigkeit auch dort schon ihren Höhepunkt überschritten. Das System war durchgeführt, die baulichen Gedanken hatten sich erschöpft. Nach fast acht Jahrhunderten erwies sich der geistige Gehalt der durch die arabischen und afrikanischen Einwanderer dem Boden Spaniens entlockten eigenartigen Kultur als abgeschlossen. Neue Formengedanken traten nicht mehr hervor.

Aber lange Zeit wirkten die alten noch nach. Es lässt sich in Spanien eine eigene Kunstrichtung nachweisen, welche von den durch die Christen unterjochten Muhamedanern ausgeht, den sogenannten Mudéjar. Oft ist sie schwer von der älteren Kunst zu unterscheiden, denn die Formen werden im Wesentlichen beibehalten und mischen sich erst nach und nach mit jenen der christlichen Eroberer. Ja selbst bis in die Alhambra hinein erstreckt sich die spätere Umbildung einzelner verfallender Bauglieder, namentlich die Vertauschung der älteren Azulejos mit solchen teilweise aus dem 16. Jahrhundert. Stärker tritt am Alkazar zu Sevilla die erneuernde Hand auf. Nach und nach erst verdrängte die Renaissance den lieblichen Traum arabischer Kunst. Aber für alle folgenden Zeiten blieb den Spaniern, namentlich des Südens, die Freude an dekorativer Fülle und an reichem, die Flächen überspannendem Schmuck.

Noch im 16., 17., ja 18. Jahrhundert lassen sich Motive nachweisen, deren Anregung auf die Thätigkeit der Mudéjar zurückweisen.

IV

DER ROMANISCHE STIL.



Während im Süden Spaniens sich die muhamedanische Herrschaft in Glanz und Pracht entfaltete, sammelte sich in den Bergen des Nordens das Christentum, um in mühevollen, durch Jahrhunderte währenden Kämpfen jene Gebiete zurückzuerobern, welche die Anhänger des neueren Glaubens in wenig Jahren sich unterworfen hatten.

Seit Karl Martell, der grosse Führer der Franken, 732 durch den Riesenkampf auf der Ebene zwischen Tour und Poitiers für alle Zeiten dem Vordringen der Araber im Westen ein Ende bereitet, seit Karl der Grosse durch die spanische Mark die Pyrenäen zu einem Bollwerk der christlichen Kultur gegen afrikanische Beutezüge gestaltet hatte, seitdem Roland, der zum Symbol gewordene Vertreter des Kaiserlichen Richteramts in deutschen Landen, sein Horn im Thal von Roncesvalles erklingen liess, den Sammelruf für die Anhänger christlich germanischer Rechtsordnung, begann im alten Westgotenland der Widerstand gegen die islamitischen Eroberer sich zu organisiren. Die in die Berge Asturiens und Cantabriens geflüchteten einstigen Herren der fruchtbaren Ebenen, durch Entbehrungen und Gefahren neu geschult, durch Sorgen und Kämpfe in ihrem Christentum gestärkt, durch Erfahrung vor den Folgen der Uneinigkeit und Fehdesucht gewarnt, fanden unter mutigen Fürsten den Zusammenhalt, der sie zur langsamen Wiederaufrichtung ihrer Macht tauglich werden liess. Die Heldenbrüder Alonzo und Fruela schufen durch kühne Kriegszüge, Eroberung von Städten, Zurückführung von Christen und Vernichtung der Muhamedaner schon bis 764 ein Reich, welches von den Pyrenäen und dem alten Baskenlande bis an den Duero reichte. Die Stadt Oviedo, auf jener anmutigen, waldigen Höhe gegründet, auf der die Kirche des heiligen Märtyrers Vincentius stand, wurde zum Mittelpunkt dieses neuen spanischen Christenreiches. Dessen Lage jenseits der Cantabrischen Berge ist bezeichnend. Noch fühlte sich die Herrschaft der Christen nur hinter jenen bis zu 2500 Meter Höhe aufsteigenden Bergwällen sicher, welche das schmale nördliche Küstenland vom übrigen Spanien trennen. Dort auch, inmitten der alten Bergcitadelle Spaniens, in Galicien, entstand unter Alonzo II. auf der durch wunderbare Lichterscheinungen aufgefundenen Grabstelle des spanischen Apostels, des heiligen Märtyrers Jacob, eine Kirche, die alsbald mit drei Meilen Landes im Umkreis begabt wurde, St. Jago de Compostella, noch heute eines der grössten Heiligtümer Spaniens.

Der Kampf gegen die Araber blieb durch Jahrhunderte ein selten unterbrochener. Es ist hier nicht der Ort, die wechselnden Geschicke der beiden ringenden Mächte aufzuzählen. Im Streite beeinflusste eine die andere. Mut, ritterliche Kampflust und glühende Hingabe an die Religion waren auf beiden Seiten gleich mächtig. Der Sieg brachte hier wie dort Ruhm, Waffenehre, Reichtum, weltliche Macht; der Tod den Segen der Kirche und die Aussicht auf ein mit allen Seligkeiten erfülltes Jenseits. Der christliche König war zwar in seinen Landen der höchste Kriegsherr, ihm dienten Ritter, Bürger und Volk in streng ständisch sich aufbauender gesellschaftlicher Ordnung, er führte das Schwert, gab die Gesetze, sammelte um sich den ritterlichen Feudalstaat. Aber sein höchstes Amt, die Bekämpfung der Ungläubigen, vollführte er im Auftrag und zur Ehre der Kirche. Die neue Kathedrale zum heiligen Erlöser in Oviedo wurde zum Opfertempel, in welchem er die Beute seiner Kriegszüge niederlegte, von dessen Heiligen er für sich und seine Schaaren den Auftrag ableitete, muhamedanisches Land der christlichen Weltordnung zurückzuerobern.

Neben dem asturischen König kämpften die fränkischen Markgrafen, welche die Stadt Vigne um die alte Herrenburg Ausona als politischen Mittelpunkt und ferner die Stadt Ursel als Bischofssitz einrichteten. In den gegen das Meer und gegen die offene Ebroebene sich herabsenkenden Bergthälern der Pyrenäen bildete sich das Volk der Catalonier,

welches sich bis heute nach den Goten nennt, durch Regsamkeit und kräftigen Bürgersinn sich vor allen anderen Spaniern auszeichnet, bei germanischen Grundwesen doch eine Fülle fremder Einflüsse aufweist und seiner ganzen Denkweise den Bewohnern Südfrankreichs, der Languedoc, am nächsten steht.

Die Mitte zwischen den beiden germanisch-spanischen Reichen nahm das Königreich Navarra ein, ein Staat, dessen Boden sich auf ein paar Pyrenäenthäler beschränkte, hervorgegangen aus dem Zusammenfinden der hier allein rein erhaltenen baskischen Ureinwohner Spaniens. Die Hauptstadt Pamplona und das schon auf dem rechten Ufer des Ebro gegründete Kloster Albelda wurden bald wichtige Ausgangspunkte des gegen Süden vordringenden Angriffes.

Im 12. Jahrhundert war von den Christen die nördliche Hälfte Spaniens erobert, Navarra nach schnellem Aufblühen von den Grenzen der Muhamedaner zurückgedrängt worden. Die Königreiche Leon, Castilien und Aragonien rangen mit wechselndem Geschick gegen das Chalifat von Cordoba. Der in Spanien vielleicht zuerst ausgebildete ritterlich-christliche Geist hatte inzwischen die ganze Welt erfasst. Cid, der Typus eines Glaubensheldens, gab jenen begeisterten Schaaren das Vorbild, die immer aufs Neue stossweise gegen die Herrschaft des Islam vorgingen. Die Kreuzzüge hatten begonnen, dieser wunderbare Kampf um rein ideelle Güter, um ein für Europäer unwirsches, aber von heiligen Überlieferungen erfülltes Land, dieser erneute Zusammenstoss zwischen dem Südosten mit seinen uralten Kultstätten und der frischen, neuer Eindrücke gewärtigen Lebenskraft des Nordwestens.

In Spanien zeigte sich bald, dass selbst während der Kriege sich ein Austausch geistiger Güter zwischen den Religionsparteien zu vollziehen vermag. Die wunderbare Blüte des Chalifates Cordoba, die hohe Stellung, welche seine Bewohner in Sitte und Bildung, in Wissenschaft und Dichtung, und namentlich auch in der Baukunst einnahmen, der Wohlstand der zu gewaltiger Ausdehnung anwachsenden Städte, die glückliche Herrschaft menschlicher Gesetze, der allgemein wachsende Bürgersinn und die behäbige Lage selbst der Nichtmuhamedaner unter dem Scepter der Moslems musste den rauheren, im Kampf und Glauben gleich ernsten, an Wissen und Können ärmeren, an innerlichem Gehalt aber um so tieferen Christen verlockend ins Auge fallen. Bald strebten auch sie nach einem freieren, heiteren Menschentum, begannen auch sie die Wissenschaften zu pflegen, das Volkstum zu reicherer Entfaltung herauszubilden, die Unmenge der Einzelrechte und Vorrechte zu Gunsten eines allgemeingiltigen Gesetzes aufzuheben. König Alonso X., „der Weise“ von Castilien, selbst ein eifriger Anhänger der Wissenschaft und Dichtkunst, strebte nach dem Ruhme, auch als Förderer der Bildung und Gesittung zu glänzen.

Mächtig entfaltete sich die Herrschaft der Geistlichkeit. Die Kirche gab unermüdlich die Anregung zum heiligen Kriege, sie entzündete die Begeisterung, sie zog auch aus den Siegen den schnellsten und sichersten Gewinn, Portugal und Aragonien zahlten einen Zins an Rom, der apostolische Stuhl gab nie seinen Anspruch auf, als höchster Lehensherr in den beiden Reichen schalten zu dürfen. Er stützte sich auf einen mächtigen heimischen Klerus. Jeder Sieg über die Moslem brachte ihm neue Gläubige zu, jede Eroberung einer Stadt bot ihm Moscheen, die zu Kirchen umgewandelt werden konnten, jeder Erfolg wurde mit reichen Opfern und Dankesspenden, mit Verleihung von Gütern und Gaben an Kirchen und Klöster gefeiert. Wie schon zu westgotischer Zeit stieg der Besitz des Klerus über jenen der Könige und Ritter weit hinaus. Er setzte der heitern Weltlichkeit der Moslims, ihrem vorwiegend verstandesgemässen schlichten Gottesdienst, ihrer Hingabe an das Ideal eines menschlich vollkommenen Daseins einen düsteren Glaubenseifer, ein mystisches, geheimnisvolles Walten, die höchste Ausbildung einer theokratischen Weltordnung entgegen, er schrieb sich eine durch Wundererscheinungen und Offenbarungen bewirkte, durch künstlichen Prunk und Wallfahrten hervorgerufene Verbindung mit dem Höchsten zu, die ihm die Forderungen der Unduldsamkeit gegen alle Nichtgläubigen, gegen alle Spötter seiner Äusserlichkeiten und mystischen Handlungen auferlege. So senkte der Klerus den Grund zu dem finsteren Hass gegen alle Andersgläubigen in das Herz der Spanier, stachelte er Volk und Fürsten zur Verfolgung aller jener Lebensanschauungen und Lehrmeinungen auf, die sich unter der Herrschaft der duldsamen Muhamedaner als Gemisch zweier sich hier begegnenden, friedlich neben einander wohnenden Religionsgemeinschaften herausgebildet hatten. Traten doch die vornehmen Moslims jetzt eben so leicht zur christlichen Kirche über, wie früher die Westgoten zum Islam, trennten sich doch die Parteien keineswegs überall in der Schärfe, welche die Glaubenseiferer von den Christen forderten.

Die christlichen Königreiche mit ihren Bürgern und armseligen Hintersassen, ihren reichen Kirchen und geknechteten Juden standen noch lange in vollem Gegensatz zu den blühenden Bürgerstaaten im Süden. Nur in den Seestädten Cataloniens regte sich ein kräftiger Handels- und Gewerbestand. Sonst war der Staat ein ritterlich-kriegerischer, mit stark hervortretender ständischer Vertretung und einem selbstbewussten, nicht immer dienstwilligen Adel. Die Künste blüten daher auch nur in den Burgen und den Kirchen. In den Burgen waren die Troubadoure, die Sänger der Minne und des Waffenruhmes, und die Vertreter eines auf der Kriegsordnung begründeten, die Befugnisse des Einzelnen umgrenzenden Rechtes heimisch; aber alle jene Bestrebungen, die auf Veredelung des täglichen Lebens, auf schönheitlich durchbildeten Genuss, auf eine Steigerung der Individualität nach der künstlerischen Seite hinweisen, fehlten dort. In den Kirchen blüte die Baukunst. Aber sie war eine andere wie jene im Süden, nicht eine dichterisch empfundene, zierliche, zur Erheiterung des menschlichen Daseins, für ein gesteigertes Geistesleben in dieser Welt geschaffene, sondern eine strenge, ernste, sie war von feierlicher Pracht, berufen die Gemüter zu erschüttern und sie von den Freuden dieser Welt zur Hoffnung auf die Freuden des Jenseits hinzulenken.

In keinem anderen Grenzgebiete zeigt sich der gewaltige Unterschied zwischen christlicher und muhamedanischer Weltauffassung, welche sich hier auf demselben Boden begegneten, ja oft einer den andern verdrängten, so scharf wie in den spanischen Bauten.

Der Moschee zu Cordoba hatte das christliche Spanien lange Zeit kein gleich bedeutendes Werk entgegenzustellen. Die Bauten der jungen nordischen Königreiche sind zwar fast durchgängig späteren Veränderungen gewichen; aber gleichzeitige und auch spätere Berichte geben uns ein Bild des ältesten christlichen Kirchenbaues, welches wohl in Vielem unklar und durch die Bewunderung und die historische Sachunkenntnis spätererer Berichterstatter gefärbt ist, aber durch die erhaltenen Reste ergänzt wird. Die ältesten christlichen Kirchen erweisen sich ausnahmslos als räumlich bescheidene

Werke; sie zerfallen in zwei Klassen, die der überwölbten Säle und die der dreischiffigen Hallen.

Die erstere Form ist zweifellos die eigenartigere. Nordspanien hat sie gemein mit der stammverwandten Languedoc. Sonst begegnet man ihr nirgends in der christlichen Welt. Man hat diese Saal- und Predigtkirchen auf altrömische Einflüsse, auf das Vorbild der Basilika zurückführen wollen, weil die Languedoc besonders reich an Römerresten gewesen sei. Aber andere Länder besassen deren auch, ohne dass sie für den christlichen Kirchenbau massgebend geworden wären. Die Albigenser, jene ketzerischen bis zu den Alpen sich ausdehnenden Gemeinden huldigten dieser Bauform zumeist, sie verschwand mit dem Falle von Alby und Toulouse durch die Kreuzzüge der Katholischen. Sie teilte also die Geschicke der Troubadour-Dichtung, jenes Hinübergreifens maurischer Weltlust und Sittenverfeinerung auf christliches Gebiet, welches eine so wunderbare und von der Kirche so grausam vernichtete Blüte zeitigte. Die Albigenser hatten eine evangelische Weltanschauung. Sie verachteten die Altäre und hielten die Kirche nicht für ein Gotteshaus, sondern für ein Gebethaus der Gemeinde. In dieser Ansicht begegneten sie sich mit den Muhamedanern, welche sich im Bau der Moscheen von gleichen Grundsätzen leiten liessen. So sind die provencalischen Saalbauten nicht nur das Ergebnis einer stilistischen Sonderbarkeit, sondern des im Lande herrschenden kirchlichen Geistes, der sich tief nach Spanien hinein erstreckte. Wenn auch dort die Bauten nicht jene Ausbildung erhielten, wie in den Albigenserländern, so zeigen sie doch die gleiche Grundform. Kein Werk erhob sich zwar zur Bedeutung des fast mit antikem Raumempfinden und bewusstem Fortschreiten aus dem Vielgestaltigen zum Einfach-Grossen geschaffenen Domes zu Toulouse, welcher in seiner ganzen Anlage evangelischen Charakter und Widerspruch gegen die processionsmässige Anlage der katholischen Mess- und Heiligenkirchen bekundet. Aber das Vorhandensein der Saalkirchen in Nordspanien ist doch sehr beachtenswert in den Landen des Mozarabischen Kultus, jener von Rom freien, noch bis ins 13. Jahrhundert lebendigen, altwestgotischen Kirchenauffassung, die sich bei den unter der Herrschaft der Muhamedaner lebenden Christen herausbildete. Gleiche religiöse Anschauung hier und dort führten zu gleichen Ergebnissen in der Baukunst.

Auf Nordspanien wirkte entschieden der Einfluss des muhamedanischen Südens; denn die früheste christliche Kunst setzt dort mit wahrhaft barbarischer Unbeholfenheit im rein Technischen ein, mit einem tiefen Stand des Könnens, zu welchem sowohl die Westgoten wie ihre Hintersassen durch endlose Kriege herabgedrängt worden waren. Der altgermanische Kerbschnitt neben in den derbsten Umrisslinien nachgeahmter Antike bilden das Ornamentale. Die Raumgestaltung ist bescheiden, die Bautechnik ängstlich, derb und schwerfällig. Man muss die Kirchen namentlich aus Oviedo und seiner Umgegend prüfen, um den Stand des künstlerischen Vermögens klarzulegen: Die Camara Santa, den Rest der 781 gegründeten und 802 vergrösserten ersten Kathedrale, einen gestreckten, rechtwinkligen, tonnenüberwölbten, gruftartigen Bau, dessen Wandpfeiler erschrecklich lang gestreckte Statuenpaare bilden; die Kirche von Fuentes bei Villaviciosa mit ihrem den rechtwinkligen Chor an Breite etwas überschreitenden, ebenso schlicht rechtwinkligen Langhaus, dem 10. Jahrhundert angehörig; endlich den Prachtbau dieser Richtung, S. Maria von Naranco bei Oviedo, eine einschiffige Halle mit zwei offenen, loggienartigen Anbauten an beiden Seiten, die, obgleich sie fensterlos ist, wohl mit Recht für einen einstigen Festsaal gilt, den König Ramiro I. um 850 baute. Aber die Crypta darunter, dieser langgestreckte, tonnengewölbte Raum mag wie die Camara Santa stets kirchlichen Zwecken gedient haben. In der unlängst zerstörten Kirche S. Juan zu Lerida, die bis ins 11. Jahrhundert eine Moschee gewesen sein soll, war bereits eine Koncha an den rechtwinkligen Raum gerückt. Das ist kein vereinzeltes Vorkommnis: Ebenso ist die Ermito di S. Isidro bei Avila entstanden. Die aus dem 12. Jahrhundert stammende Kirche von Santiago zu Coruña fügt schon die kleine Koncha an den breiten rechtwinkligen Raum, während die Ermita de Cristo de la Cruz zu Toledo die Maurische, durch vier Säulen in sechs Felder geteilte Moschee mittelst eines breiten, mit grossartigen, tiefernsten Malereien geschmückten Chores abschloss.

Aber keines von diesen einschiffigen Bauwerken entwickelte sich zu höherer künstlerischer Weihe. Die spanische Baukunst erhebt sich erst im 12. Jahrhundert über rein örtlich bedeutungsvolle Leistungen hinaus, seit die Einflüsse der gewaltigen französischen Architektur, wie fast in allen Teilen der christlichen Welt, so auch jenseits der Pyrenäen tiefgehende Umwandlungen im Kirchenideal herbeigeführt hatten.

Auch im Pyrenäenlande bot die dreischiffige Anlage die Unterlage zu bedeutenderem Schaffen. Im Anfange haben für diese wohl wieder Anregungen aus den muhamedanischen Reichen im Norden gewirkt. S. Miguel in Escalada und S. Juan in Baños, beide dem 10. Jahrhundert angehörig, zeigen dreischiffige, nach aussen in einem Rechteck abgeschlossene Anlagen in den Formen von Cordoba. Die dreiachsige Arkade zu Baños und die grottenartigen, an die Kibla der islamitischen Bauten erinnernden Chornischen zu Escalada bestätigen des weiteren die Zugehörigkeit zum Süden. Doch zeigt S. Miguel schon Ansätze zur Trennung des Klerus von der Laienschaft vermittelst eines Querschiffes. Das Detail ist ein ausserordentlich primitives. Der Kerbschnitt überwiegt noch unter den plastischen Schmuckformen. St. Adrian zu Tuñon bei Oviedo zeigt diese bei gleichen Grundformen der Anlage noch roher. Wie zu Baños macht es auch hier fast den Eindruck, als seien die Chöre überhaupt erst später angefügt, wie das z. B an der Konventskirche Corpus Christi zu Segovia, der eine Moschee zu Grunde liegt, unverkennbar ist.

Langsam bildete sich die typische Form der spanischen Langhauskirchen heraus. Die Benedictina di S. Pedro zu Camprodon lehrt die Übergangsart von der einschiffigen Halle zum Kreuz, indem an die erstere ein breites Querschiff mit einer grossen und vier kleinen Absiden gebaut ist. Alle diese sind rechtwinklig; das Ganze ist von einer rauhen Schmucklosigkeit, die Seitenansicht ohne jede Gliederung. San Pedro und Pablo zu Barcelona haben ähnliche Gestalt, nur bilden das Transept und die halbkreisförmigen Nebenkirchen hier ein geschlosseneres Ganze. Im schwerfälligen, räumlich beschränkten Kreuzgang treten die maurischen Spitzenbogen in rohen, nicht völlig verstandenen Formen, mehr den Tropfsteinen nachgebildet, auf.

Eine merkwürdige Anlage ist die Benediktinerkirche S. Salvador de Valdedios bei Villaviciosa, ein früh entstandener, schon 893 geweihter Bau. Das Querschiff fehlt noch. Von den drei durch Pfeilerarkaden getrennten Schiffen ist das letzte Joch durch Säulen und auffallend niedrige, thorartig sich öffnende Triumphbogen zu Chören abgetrennt. Gegenüber ist ein Emporenbau angefügt. Im Süden schliesst sich an Stelle des Querschiffes eine rechtwinklige Sakristei und längs des Lang-

hauses eine Arkade an, ein für die spanischen Kirchen eigenartiger Bauteil, der als zur Seite gerückter Narthex gelten kann. Die Schiffe sind in der Tonne überwölbt, schlank aufsteigend, ungleich hoch. Ein ähnlicher, der Sakristei entbehrender, doch mit der Seitenhalle versehener Bau ist St. Maria zu Priesca bei Oviedo und Santullano zu Oviedo selbst. Nur der Emporenbau und Ansätze des Langhauses, hier mit Säulenarkaden, erhielten sich in der Kirche San Miguel de Linio, die demselben an Altertümern so reichen Landstriche angehört.

Das System der romanischen Kirche zeigt sich um 1200 abgeschlossen in San Vicente und in San Pedro zu Avila. Beide sind schwerfällige dreischiffige Basiliken. Die Pfeiler zeigen Kreuzesform mit angelegten Halbsäulen. Ein langes Querschiff trennt das Langhaus von den drei an kurze, tonnenüberwölbte Vorräume angelehnten Konchen. Über der Vierung erhebt sich eine Kuppel, wie eine solche schon über der Benedicta de S. Pedro zu Camprodon in den Bau beherrschender Weise sich erhob. Das Detail ist meist streng und primitiv, erhebt sich aber an den überreich mit Bildwerken ausgestatteten Thoren zu einer dem Ernste der Zeit entsprechenden, feierlichen Grossartigkeit. Die Façaden fassen die drei Schiffe zu einem breiten Aufbau zusammen, der wenig von der aufstrebenden Tendenz nordischer Kunst zeigt, sondern in schweren breiten Massen vor dem Beschauer liegt. Erst eine spätere Zeit brachte grössere Leichtigkeit in die Verhältnisse des Aufrisses.

Dem in Avila entwickelten Plane entsprechen die grossartigen Kirchen, welche das 12. Jahrhundert in den zurückeroberten Landen errichtete. Die Kathedralen von Salamanca (1120), zu Zamora (1174 vollendet), zu Tudela (1135—1188), zu Tarragona (begonnen 1131), zu Lerida (1203—1278) sind die Staffeln der fortschreitenden Entwickelung. Der Grundriss ändert sich wenig. Aber der Aufriss gewinnt an Freiheit und Grösse. Er nähert sich in der Entwickelung unseren rheinischen Domen. Grossartig ist namentlich in Salamanca die zur schlanken Kuppel entwickelte, nach aussen turmartig auftretende Überwölbung der Vierung. Tudela hat eine reichere Choranlage; neben den drei Konchen noch je eine rechtwinklige Kapelle; hier entsprach die Länge des Querschiffes schon jener des Langhauses (je 43 Meter). Die Kirche erhielt gewissermassen zwei Hauptachsen, denen die drei Hauptthore in den Giebelwänden entsprechen. Es hat dies mit einer Eigentümlichkeit spanischer Kirchen zu thun, dass nämlich der Priesterchor („Coro") mit seinem Gestühl im Mittelschiffe seine Aufstellung erhielt, dessen Wirkung durch die hohen Chorschranken leider somit vielfach gestört wird. Ein schmaler, von niederen Schranken begrenzter Gang führt zum Hauptchor („Capilla Major"). Die Kanzeln, meist deren zwei, stehen an den Vierungspfeilern. Die Gläubigen haben im Querschiff ihren Stand, während die Nebenschiffe bald ausschliesslich den Seitenkapellen als Vorraum zu dienen hatten. Der Dom zu Tarragona zeichnet sich durch die Einschiebung eines hohen Chores vor der Capilla Major aus, so dass aus Coro, Capilla und Querschiff für den Hauptgottesdienst eine Art Kreuz-Centralanlage entstand, in welcher sich die Orgel und die beiden monumental gestalteten Kanzeln befinden. Die achteckig entwickelte, lichtdurchflutete Vierungskuppel giebt dieser einen künstlerisch wirkungsvollen Mittelpunkt. Dieser Gedanke ist in einem kleineren Werke im 13. Jahrhundert zum klaren Ausdrucke gekommen, in der Collegiatskirche Sta. Anna zu Barcelona, einem schlichten Kreuz, dessen Langhausarm allein die doppelte Länge der aus Quadraten gebildeten anderen Arme erhielt. In Lerida hat sich das Verhältnis der Schiffe zu einander dahin fort gebildet, dass das Langhaus mit dem Chor 60 Meter, das Querschiff 50 Meter misst, dass also die Breitenentwicklung der Länge nur noch wenig nachsteht. Dies Verhältnis ist freilich nicht ohne Ausnahme: S. Isidoro zu Leon, sowie die später vielfach veränderte Cathedrale zu Lugo führen das Langhaus in einer Weise durch, die den deutschen romanischen Bauten entspricht; bei anderen, ähnlich gestalteten Kirchen, wie San Millan zu Segovia, Sta. Maria zu Coruña, S. Pedro zu Huesca ragt das Querschiff sogar meist über die Flucht der Nebenschiffe hinaus.

Der Aufbau der meisten dieser stattlichen Anlagen dauerte in die folgenden Jahrhunderte hinein, doch erhielten sich noch genug Reste ursprünglichen Aufbaues, um dessen ältestes System zu kennzeichnen. Lange blieb Spanien bei dem meist nur durch Gurte über den Pfeilern abgeteilten Tonnengewölbe. Die Halbsäulen, welche diese Gurten tragen, sind schlicht und selten kräftiger als im Halbkreis profilirt. Die Nebenschiffe wurden verhältnismässig hoch geführt, der Obergaden zeigt nur kleine Fenster. Der Steinbau ist meist solid, aber wuchtig und schwer. Die Gruppierung der Massen schreitet langsam fort, die Gliederung ist eine mehr dekorative. Die Höhenentwicklung erscheint dem vom Norden Kommenden als befremdlich gering. Namentlich infolge ihrer grossen Breite erscheinen selbst Kirchen von stattlichen Abmessungen niedrig, ungegliedert. Der Turmbau gewinnt erst in der Folgezeit höhere Bedeutung. Das Detail ist oft von grosser Schönheit, anmutig erfunden, reich an geistvollen Beziehungen, an figürlichen Darstellungen. Erinnerungen an römische Reliefs kämpfen mit der der germanischen Frühkunst eigenen Lust, die Gestalten zu dehnen und zu recken, ihren mit einer alles Ebenmass überschreitenden Schlankheit ideale Durchgeistigung, ein überirdisches Dasein zu geben. Das Ornamentale ringt sich langsam von den Reihenfiguren des Kerbschnittes zu flüssigeren Pflanzengebilden durch. Tiergestalten, phantastisches Fratzenwerk wird beliebt. Die Kapitäle der Säulen bilden ein bevorzugtes Feld zur Entfaltung des Könnens, der Meisselgewandheit, der lebendigen Einbildungskraft. Die Thore mit ihrem treppenartigen Querschnitt, ihren in dessen Winkel eingestellten Säulen, ihren reich gegliederten Archivolten werden auch in Nordspanien zu Prunkstücken, auf welche die Kunst in bunter Fülle ihre Schätze ergiesst.

Die Kirchen sind nicht die einzigen Bauwerke, welche Gelegenheit zu solchen Schmuckanlagen bieten. Sehr beliebt sind hierfür die Kreuzgänge. Die Beispiele der Muhamedaner, das Klima des Landes, die Sehnsucht nach Ruhe, welche die stürmische Zeit in der Brust der Besten erweckte, musste den Wunsch nach solchen Anlagen erregen.

Die älteste Form dieser Kreuzgänge kann man in den an S. Pedro de los Galligans und an den Dom zu Gerona anstossenden sehen. Beide entstammen noch dem 11. Jahrhundert, zeigen antikisirende Formen: Hier zu zweien, dort zu vieren gepaarte Säulen, strenge Formen, ernste Haltung. Nicht minder alt und würdig ist der Kreuzgang zu S. Pedro in Huesca. Später erscheinen freiere, reichere Gestaltungen, bis sie sich zu den feinen, anmutigen Formen steigern, die im Convento de las Huelgas bei Burgos auftreten. Aber diese Kreuzgänge wurden nicht nur für den eigenen Gebrauch der Mönche an Klöstern errichtet, sondern auch den Kirchgängern eröffnet. Es ist schon auf die Landessitte hingewiesen worden, an der Schattenseite der Gotteshäuser längs der Schiffe offene

Arkaden zu erbauen, gewissermassen Vorhallen zu dem Südthor. Der Processionscharakter der katholischen Kirche welchen der in das Langhaus gestellte Coro durchbrach, kommt in anderer Form hier wieder zur Erscheinung. San Millan und San Esteban zu Segovia zeigen solche Anbauten aus dem 12., San Vicente in Avila solche in den reizvolleren Formen des 14. Jahrhunderts.

Burgund, die Heimath der grossen kirchlichen Bewegung, deren Ziel die Weltherrschaft des Pabstes war, begann im elften Jahrhundert auch auf die Spanier zu wirken. Der Einfluss der Provence mit ihren Sonderbestrebungen und ihrer Albigensischen Kirchenrichtung trat dort zurück, um dem mächtigeren Gegner Raum zu geben. Die berühmte Bauschule von Cluny strahlte auch auf die Länder jenseits der Pyrenäen ihren Einfluss aus. Die Sage erzählt, ein Engel habe dem Mönch Ganzo die Zeichnung des Chores offenbart, den dieser an Stelle eines älteren der berühmten Stiftskirche in Cluny selbst anfügte. Diese Offenbarung war, wie wir jetzt wissen, durch irdisches Studium erleichtert worden. Der Chor ist entlehnt von dem 997 errichteten von St. Martin zu Tours, welcher später umgebaut wurde. Man bedurfte des Rufes, göttlicher Wille habe gerade diese Anlage für die Kirche bestimmt, weil ihre prunkend reiche Entwicklung dem ursprünglich strengen Wesen des Ordens widersprach. Also auch dieser zahlte dem Reichtum und der Macht seinen Tribut, auch er vermochte sich der Schmucklust und dem Eifer für kunstvolle Bausysteme nicht zu entziehen, welche die ganze Welt damals beherrschten. Die katholische Kirche freute sich auch hier ihrer siegreichen Grösse, sie wollte sie monumental bekunden, sie stellte sie der schlicht ernsten Richtung, welche den Häretikern besonders eigen war, entgegen. St. Sernin in Toulouse bietet eine weitere Staffel der Fortentwicklung des Chores von Cluny; das grosse Nationalheiligtum Spaniens S. Jago de Compostella stellt sich als die dritte dar.

S. Jago zeigt ein im Halbkreis geschlossenes Chorhaupt, welches von einem Umgang umschlossen wird; fünf Rundkapellen legen sich an diesen. Das ist die Neuerung, welche von Tours über Cluny hierher gekommen war. Das mächtige Langhaus ist dreischiffig. Nach der Gewohnheit des Südwestens ist das Hauptschiff in der Tonne und sind die Nebenschiffe je in der ansteigenden Hälfte einer solchen überwölbt. Aber zwischen die Umfassungsmauer und die Arkaden sind nochmals Gewölbe gespannt, welche eine Empore tragen. Diese eigentümliche im Norden selten gebräuchliche Form ist geistiges Eigentum der Auvergne. Von dort drang sie gegen Süden vor; auch St. Sernin zeigt sie. In S. Jago ist die, man möchte fast sagen prahlerische Grösse der Treppen, welche in den Türmen der Westfaçade zu den Emporen führen, ein Beweis dafür, dass diese nicht nur ein architektonischer Notbehelf zur Dekoration der Schiffswände sind — wie etwa die Triforien der Gothik — sondern dass sie für den Gebrauch, für den Besuch der Kirchgänger eingerichtet waren; umrahmen sie doch die ganze Kirche, sowohl die echt spanisch lang ausgedehnten Querschiffe als selbst den Chor.

Die gewaltige Kirche kennzeichnet den Höhepunkt der romanischen Architektur in Spanien. Vor 1100 wurde sie schwerlich begonnen; die Inschriften mit den Jahreszahlen 1154 und 1168 dürften die Zeit der grössten Bauthätigkeit bezeichnen. Es war dies jene Periode, in welcher der Kampf gegen die Muhamedaner Sieg auf Sieg zu verzeichnen hatte, die Kreuzzüge neuen Schwung in die Rückeroberung Spaniens brachten. Im Jahr 1118 fiel Zaragoza in die Hand Alfons I., der sich bereits Kaiser von Hispanien zu nennen wagte. Damals entstanden die Ritterorden von Calatrava und Alcantara, vereinigten sich Priester und Krieger in jenem von Compostella, um das Grab S. Jago's zu vertheidigen. Aus dem Geist der nationalen und religiösen Erhebung heraus entstand die berühmte Wallfahrtskirche.

Sie blieb nicht ohne Nachbildung: S. Isidoro zu Leon, 1149 geweiht, also gleichzeitig entstanden, zeigt deutlich die Verwandtschaft. Das Langhaus hat nämlich wieder jene Emporen. Dasselbe ist der Fall in der Kathedrale zu Lugo, welche 1129 begonnen wurde. Doch haben hier spätere Anbauten Chor und Transept beeinträchtigt.

V.

GOTHIK.

Der Romanische Stil hatte, wie in Deutschland so in Spanien, sich noch lange nicht zu seinen letzten Konsequenzen durchgebildet, als jenes neue Bausystem siegreich über die Pyrenäen drang, welches in Nordfrankreich entdeckt, mit unwiderstehlicher Gewalt als ein vollendeter Ausdruck des feudal-hierarchischen Staates von ganz Europa Besitz ergriff. Und zwar erschien es in Spanien alsbald mit völlig ausgebildeten Architekturformen, als ein Fertiges, in sich Gereiftes. Auch hier gehen romanische und gothische Arbeiten eine Zeit lang neben einander her. Aber das Neue trat alsbald mit Übermacht auf. Drei gewaltige Kirchenbauten, die Kathedralen von Burgos, Leon und Toledo führten es sofort in seiner vollen Schönheit und Durchbildung auf den neuen Boden. Der Entschiedenheit des Sieges entsprach die Dauer seines Einflusses. Wie Spanien im 16. Jahrhundert den Hort der alten Kirche den reformatorischen Bestrebungen gegenüber bildete, so hielt es sich auch an den Stil des Mittelalters. Als in fast ganz Europa die Gothik schon vergessen war, lebte noch ihr Einfluss in Spanien.

In den räumlichen Verhältnissen des Hauptschiffes, des für den Inneneindruck entscheidenden Theiles, übertreffen die drei gothischen Dome den romanischen von S. Jago. Wenngleich nur jener von Toledo mit einer Länge von 86,5 Meter, die 78,5 Meter, welche S. Jago eigen sind, überbietet, während Burgos und Leon ihm gleich sind, haben diese beiden, statt der neun Meter lichten Schiffweite dort, deren elf, Toledo sogar mehr als 13. Sie treten in den Abmessungen also den grössten gothischen Domen der Christenheit nahe.

Sie entsprechen ihnen auch an Reichthum, indem sie

namentlich die gegliederte Choranlage von S. Jago im System fort führen. Unter sich haben sie gemeinsam den in fünf Seiten des Achtecks geschlossenen Chor, den niederen Umgang um diesen, die mächtige, an Länge jener von S. Jago freilich erheblich nachstehenden Querschiffanlage, welche in Burgos 7 Systeme, in Leon und Toledo deren je 5 hat, das stattlich entwickelte Langhaus. Der Dom zu Toledo übertrifft die beiden Rivalen dadurch, dass das Langhaus fünfschiffig angelegt und ein doppelter Chorumgang geschaffen ist. Der Grundriss wird dadurch zu einem der edelsten, in sich geschlossensten Werke der ganzen Zeit. Kleine halbrunde Kapellen umgaben ursprünglich den äussern Mauerkranz und zwar sind deren sieben gewesen, zu deren Seiten acht kleine rechtwinklige eingeschoben waren. Umbauten haben diese Anlagen zum Teil verdrängt, aber die Gesamtdisposition des Chores ist noch in voller Klarheit erkennbar.

Der erste Stein zum Dom von Toledo wurde 1227 gelegt. Als seinen Erbauer nennt eine Grabschrift den Petrus Petri, welcher 1290 starb. Gleichviel ob dieser, wie aus seiner Grabschrift nicht klar hervorgeht, Spanier oder Franzose war, sicher hatte er jenseits der Pyrenäen seine Lehrzeit durchgemacht. Denn ein ganz ähnlich entwickelter Chor wurde unmittelbar vorher, seit 1217, der Kathedrale von Le Mans angefügt. Auch die Grundrisse der beiden anderen Kirchen lassen sich klar erkennbar auf französische Vorbilder zurückführen.

Der Chor der Kathedrale von Leon ist kaum minder reich entwickelt. Zwar fehlt der zweite Umgang. Statt seiner finden sich aber fünf sehr ansehnliche im Sechseck gebildete Kapellen, deren gemeinsame Seitenwände man nur hätte zu durchbrechen brauchen, um einen weiteren Umgang zu schaffen. Eine alte Quelle lässt den Bau zwar unter dem Bischof Don Manrique gegründet werden, welcher schon 1205 starb; 1258 war er nachweisbar im Werden. Die Anlage nähert sich aber sehr jener von Rheims und besonders der von Amiens; diese gab das getreu eingehaltene System aller Hauptglieder des Grundrisses, Rheims nur die Grundrissform der Kapellen. Nun begann in Amiens der Bau erst 1220, in Rheims schon 1211. In eine spätere Zeit, wohl erst in die Mitte des 13. Jahrhunderts, ist auch der Baubeginn von Leon zu setzen.

Gleichzeitig etwa entstand die Kathedrale zu Burgos, deren Chor ursprünglich jenem von Leon ähnlich, nur durch Umbauten geändert wurde. Hier ist allerdings das Querhaus nicht wie dort und an den Französischen Vorbildern dreischiffig, der Chor dafür aber um ein System länger. Der erste Stein wurde 1221 gelegt, also in unmittelbarer Folge auf die beiden französischen Dome.

Fernerhin zeigt auch der an den Dom zu Lugo angebaute Chor genau die Form jenes von Leon und liefert somit weiter den Beweis, dass es nicht nur vereinzelte Laune war, wenn jene drei Hauptkirchen französischer Anregung folgten. Es giebt solcher Beispiele hochentwickelter Choranlagen noch mehr in Spanien. Es sei z. B. die 1321 begonnene Kathedrale von Palenzia, mit ihrer freilich erst 1534 vollendeten reichen Ostendung genannt. Eine der interessantesten unter diesen aber ist die Kathedrale San Salvador zu Avila, an der sich der Einfluss der französischen Schule in überraschender Weise geltend machte, nachdem der Bau schon begonnen hatte. Der Chor des Mittelschiffes ist noch romanisch und erhebt sich in zwei Fenstergeschossen über die Umgänge, deren ein breiter und ein enger, von zierlichen Säulen getrennt, ihn umschliessen. Die Kapellen erscheinen als in die halbkreisförmige Umfassungsmauer eingefügte flache Nischen. Die doppelten frei gespannten Strebebogen, welche die Last des Hauptgewölbes auf breite Pfeiler übertragen, erinnern in ihren noch unausgebildeten Formen an die Frühzeit französischer Kunst, an Nôtre Dame zu Châlons. Die Kathedrale wurde zwar 1091 begonnen, sicher aber jene Choranlage erst im 13. Jahrhundert hinzugefügt.

Im Querschnitte der Kirchen zeigt sich abermals die französische Schulung. Das System der Strebepfeiler und -Bogen, der Masswerkfenster ist in Burgos ebenso reich als kräftig entwickelt. Dem nordischen Empfinden fehlt an allen diesen Bauten nur das wirksam hervortretende, ursprünglich sicher auch beabsichtigte Dach. Der Querschnitt zeigt bei niederen Seitenschiffen und lichtreichem Obergadem eine sehr schöne Triforienanlage, die nur neben den nachträglich umgestalteten Vierungspfeilern durch eine solche aus dem 16. Jahrhundert verdrängt wurde. Die Westansicht hat die grossen Doppeltürme über den leider später ernüchterten Portalen, ein grossartiges Rosenfenster und einen ausserordentlichen Reichthum an Sculpturen.

Ebenso besitzt die Kathedrale zu Leon im Aufriss alle Merkmale reifer Gothik. Das noch streng gebildete Triforium gliedert das schlanke System des Langhauses in besonders edeler Weise, die grösseren Kapellen bieten Gelegenheit zu graziösen Detailbildungen, die Façade zeigt sich als ein Werk glänzender Zierarchitektur, die durch die schmale, vor die Portale gebaute Vorhalle in der Wirkung noch gesteigert wird. Die beiden Thürme zur Seite sowie die fast kokette Giebelentwicklung entstanden erst in späterer Zeit. Der Toledaner Dom endlich mit seinen etwas schweren Bündelpfeilern, seiner ungemein breiten, wieder durch später angebaute Thürme, sowie durch moderne Änderungen umgestalteten Façade, seiner relativ geringen Höhenentwicklung, zeigt den französischen Kern schon völlig in spanischer Umrahmung.

Die Thurmbauten aller drei Kirchen äussern ebenso wie die Kirchen selbst eine entschiedene Hinneigung zur nordischen Architektur. Die Krone gebührt wohl dem herrlichen Aufbau des Toledaner Thurmes, welcher erst 1535 vollendet, bis zu 375 Fuss aufsteigt, eine in allen Teilen wohl durchdachte und durch die Massenverteilung über seine thatsächliche Grösse hinaus bedeutend wirkende Schöpfung. Toledo hat im Plan mit Burgos und Leon die zweitürmige Façadenanlage gemein. Aber nur in Burgos wurden in strengerer Anlehnung an französische Werke die beiden 301 Fuss hohen Zwillingsthürme in einem Gusse fertig, während in Toledo der eine in Höhe des Hauptschiffes liegen blieb, in Leon der südliche im 15. Jahrhundert in veränderter Weise, reicher und höher als sein nördlicher Bruder, aufgebaut wurde.

Auch in der Detailbildung offenbart sich an den drei leitenden Domen all jener Reichthum hochentwickelter Ornamentik, welcher den französischen Prachtbauten eigen ist.

Der Schmucksinn, welcher sich in Spanien als ein Erbe, sowohl der Mauren als der Germanen, aufgehäuft hatte, bot den Steinmetzen die Mittel, um die grossartigsten Prunkwerke aufzuführen. Die Bildnerei, die an den romanischen Bauten noch als streng, ernst, oft erschrecklich finster oder von einer übersinnlichen Durchgeistigung durchdrungen sich zeigte, erhält jetzt jene Innerlichkeit und sanfte Milde, aber auch jenes Streben nach Realität und Wahrheit zunächst im Ausdrucke, welche die französischen Meister des 13. Jahrhunderts auszeichneten. Die grossen Portale der Hauptdome, in welchen mit immer erneuter Schaffenslust ein gewaltiges Schmuckwerk dem andern angereiht wurde, geben Zeugniss von dem

erstaunlichen Können der Steinmetzen. Manche Skulpturwerke gehören zu dem Edelsten, was das Mittelalter überhaupt geleistet hat. Im Allgemeinen lässt sich sehr wohl die Steigerung des Könnens beobachten, die grössere Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, die Vertiefung des Ausdrucks in den Gesichtern, die Schönheit in der Behandlung des Faltenwurfes und in der richtigen Abmessung des unter ihm verborgenen Körpers. An Prunkstücken, wie der Puerta del Sarmental am Südquerschiff und dem Thor nach dem Kreuzgang an der Kathedrale zu Burgos, dem Hauptthor der Kathedrale von Leon u. A. äussert sich ein Reichtum und eine Vornehmheit der Form, die den berühmtesten deutschen und französischen Beispielen nicht nachsteht. Ja manchmal tritt eine Strenge des statuarischen Stiles hervor, eine Feinheit im Abwägen der Kompositionen, welche glauben machen können, dass die spanischen Bildhauer nicht ohne Vorteil die noch zahlreich im Lande erhaltenen römischen Bildwerke betrachtet hätten.

Das ornamentale Detail zeigt eine nicht minder hohe Vollendung. Der Reichtum der verwendeten Pflanzenmotive, die anmutige Ursprünglichkeit, mit der sie angeordnet werden, lassen auch hier die spanische Kunst zwar als von Frankreich abhängig, doch zugleich als auf ausserordentlich hoher Stufe stehend erkennen.

Nicht nur bei diesen Domen, bei welchen die Anlehnung an die nordfranzösischen Bauten unverkennbar ist, zeigt sich der Einfluss vom Norden wirksam. Schon die reichere Form des Chorhauptes war mit ihnen, wie wir sahen, nicht neu eingeführt, sondern findet sich, wie an den romanischen Bauten, so auch an vielen frühgothischen, die geistige Zugehörigkeit zur Schule von Burgund hiermit aufs Neue bekundend. So am ersten Bau der Cisterzienser in Spanien, der 1146—1151 erbauten, 1171 endgiltig vom Orden bezogenen, damals also im Bau wohl im wesentlichen abgeschlossenen Abtei von Veruela.

Das Auftreten der Cisterzienser war also auch hier entscheidend. Die grossartige Umwälzung des Mönchswesens und der ganzen Weltanschauung, welche sich mit dem Heranblühen des Ordens von Citeaux vollzog, machte sich auch in Spanien künstlerisch geltend. Seit 1098 die Abtei Citeaux gegründet worden war, hatte von dort aus sich eine hoch entwickelte Schule der Baukunst verbreitet. Sie ist es, welche auch in Veruela, am linken Ufer des oberen Ebro, die Hand der Bauleute zu reicherer Chorgestaltung lenkte. Als dann 1113 der heilige Bernhard durch die Abtei Clairvaux aufs neue den Orden seinen streng asketischen Zwecken zuführte, mit der Kraft seiner gewaltigen Persönlichkeit, seiner rastlosen Thätigkeit die alte Strenge in der geistigen Richtung und mithin im Bauwesen wieder herstellte, da erstreckte sich auch diese Reformation auf Spanien und rief das schon erwähnte Kloster las Huelgas bei Burgos ins Leben, welches seit 1199 dem Orden zugehörte, doch schon seit 1180 im Bau war.

Während das ältere Kloster um den Chor einen schmalen Umgang mit fünf stattlichen Kapellen, also eine Anlage im System von S. Jago, zeigt, erkennt man im jüngern wieder die volle Strenge cisterziensischer Anordnung. Es hat die schlichte dreischiffige Anlage, das breitere Querhaus mit je zwei gradlinig geschlossenen Kapellen, den aus dem Achteck gebildeten Hauptchor und überall in voller Strenge die Anfänge einer schlichten ernsten Frühgothik. Namentlich auch an den Kreuzgängen mischen sich noch romanische Formen mit den ersten Versuchen im Spitzbogen, während am Querhause noch der Rundbogen völlig vorherrscht, die Strebepfeiler noch in schüchterner Weise Anwendung finden.

Die nationale romanische Kunstübung war aber eine zu grossartige gewesen, als dass die ältere spanische Grundrissform ohne Weiteres hätte aufgegeben werden können. Wenn jene mehr saalartigen Anlagen auch mit dem völligen Sieg der Kirche verschwanden, so blieben doch die Grundrisse mit drei Schiffen, mässiger Längenentwicklung und schlichter Chorendung in drei etwa gleichwertigen Vielecken im Gebrauch. Ein feines Beispiel dieser Art bietet San Esteban in Burgos, eine zu Ende des 13. Jahrhunderts in schon zierlicher und schematischer werdenden Formen errichtete Kirche, ferner San Miguel zu Palencia, mit einem sehenswerten, jenem von Huelgas verwandten Turm. Eine reizvolle Fortbildung dieser Turmbauten in strenger, aber wohlabgewogener Gothik zeigt San Esteban in Segovia. In den dem Grundrisse nach romanischen Domen findet man überhaupt vielfach gothischen Aufbau und zwar meist in jener strengen, feierlichen Haltung, welche dem spanischen Wesen ursprünglich eigen war.

Die Invasion französischer Kunst an jenen Domen von Burgos, Leon und Toledo war keine zufällige. Die Kreuzzüge hatten begonnen. Der Kampf zwischen Christen und Muselmännern, der einst nur an den beiden Grenzpunkten im Osten und Westen geführt wurde, hatte ganz Europa mit in seinen Strudel gezogen. Spanien focht seinen Streit noch mit alter Erbitterung und erschöpfte sich in dem gewaltigen Ringen. Die siegreiche Schlacht bei Navas de Tolosa 1212 machte den Christen endlich die Hand freier, jene von Merida 1230 und Jeres de la Guadiana 1233, der 1248 die Eroberung von Sevilla folgte, ermöglichten erst die Regierung eines Fürsten, wie Alfons X. von Kastilien, des Weisen, der den Künsten und der Wissenschaft erneute Pflege zuwenden konnte. Diese aber hatten ihren gefeiertsten Sitz in Frankreich. Nicht nur die französischen Baumeister standen an der Spitze ihrer Genossen in Europa. Die Pariser Hochschule erhob sich zu ihrer die Geister leitenden Bedeutung: Amalrich von Bena, Albertus Magnus, Thomas von Aquino begannen dort zu lehren und von dort aus weiter zu wirken. Die Anregung zu den Kreuzzügen, die grossen mönchischen Organisationen gingen von Frankreich aus, dessen Rittertum voll von hohem Ehrgeiz und kühnem Wagemut war, in dessen Städten sich ein emsiges, erfolgreiches Schaffen zeigte. Das vom Kampf durchschütterte Spanien entnahm seine Künstler von dem im bürgerlichen Leben reicher sich entwickelnden Nachbarlande.

Es folgte dieser Gewohnheit auch noch im 14. Jahrhundert, nachdem an den Grenzen Spaniens ein neuer Glaubenskampf ausgefochten worden war, nicht nur jener gegen die zurückweichenden Mauren, sondern auch der, welcher die Provence verwüstete, bisher eines der geistig vorgeschrittensten Teile Europas: Die Albigenserkriege waren geschlagen worden Das stolz sich erhebende, auf tiefinnerlicher Gläubigkeit beruhende Ketzertum der Waldenser hatte es wagen können, gegen die Weltmacht des Pabstes sich zu erheben, hatte ihr durch Jahrzehnte widerstanden und lag nun zerschlagen und zerbrochen am Boden, während im heiligen Dominikus der siegenden Kirche abermals ein mönchischer, zur Askese aufrufender Retter im Kampfe erstanden war.

Die Kirchen, welche in der Languedoc nach der Überwindung der Albigenser entstanden, z. B. die Dome zu Toulouse, zu Alby, zeichnen sich durch die Fülle der Nebenkapellen aus. Der Gedanke, das Chorhaupt mit einem Kranz von Betstationen zu umgeben, fiel in jener Zeit auf so fruchtbaren

Boden, dass man die ganze Kirche zu einem Chor umgestaltete, das Querschiff fast völlig unterdrückte und das ganze Langhaus mit Kapellen umgab

In der Kathedrale zu Toledo sind schon kleine Seitenkapellen im 13. Jahrhundert zwischen die Strebepfeiler des Langhauses eingebaut, im 14. Jahrhundert werden diese, namentlich im Nordosten Spaniens zur Regel. So ist in der Kathedrale zu Barcelona das Querschiff zwar noch beibehalten, jedoch nur in schmaler Anordnung, das Langhaus aber schon mit tiefen Kapellen umgeben; in jener zu Gerona, wo ein Querschiff von vornherein gar nicht beabsichtigt, oder doch nicht bedeutender geplant gewesen zu sein scheint, hat der Kapellenbau dafür grossartige Durchbildung erhalten; die Kathedrale zu Palma stellt sich gar nur als ein dreischiffiges Rechteck dar, welches an drei Seiten Kapellen umrahmen; die Kirche Santa Maria del Mar in Barcelona, dreischiffig, mit Chorumgang, doch ohne Querschiff, fügt auch noch an der in Palma freigelassenen Westseite Kapellen an, deren 38 den Bau umgeben; ähnlich gestaltet sich der Grundriss der Collegiatskirche von Manresa, an der sich als ein neues Motiv die Verbreiterung des Hauptschiffes auf Kosten der Nebenschiffe geltend macht, welche ganz zu Gängen vor den Kapellen herabsinken. Dadurch wird ein Mittelraum von 18 Meter Breite erzielt, der von stattlichen achteckigen Pfeilern umgeben, bei grossartig einfacher Überwölbung von ausserordentlicher Wirkung ist. In letzter Verfolgung der Konsequenzen wird die Kirche Santa Maria del Pi zu Barcelona einschiffig erbaut und an den Seitenwänden mit Kapellen eingesäumt, während sie am Chor auffallender Weise fehlen. Die letzte, eigenartigste Lösung ist, dass seit 1416 an den dreischiffigen Chor der Kathedrale von Gerona nach einer höchst merkwürdigen Beratung zahlreicher Architekten ein einschiffiges, 50 Meter langes, 21,5 Meter breites Langhaus mit Kapellen an allen drei Umfassungswänden angebaut wurde, mithin hier eine in den Verhältnissen und Abmessungen gleich grossartige, im gothischen Stile fast einzig dastehende Raumkomposition zur Verwirklichung gelangte.

Hier nun, als Wandgliederung der grossartigen einschiffigen oder dreischiffigen Hallen, erscheinen die Seitenkapellen nicht wie niedere Annexe, sondern sind meist rechtwinklige oder aus dem Achteck geschlossene Räume von stattlicher Höhenentwicklung. Die architektonische Grundform drängt dahin, ihnen jenes Recht zu geben, welches der erhöhte Heiligenkultus für sie forderte. Durch die eigenthümliche Benutzung der Kirchen ist dies ein anderes als in den Kirchen des östlicheren Europa. Betrachten wir z. B. die Kathedrale zu Barcelona. Das Haupt des Mittelschiffes nimmt, wie in den romanischen Bauten, die Capilla Mayor ein, zu der Stufen aufsteigen. Das Transept ist frei, die beiden anstossenden Joche des Hauptschiffes füllt der Coro mit Kanzel und dem Bischofssitz, dem Chorgestühl und hohen Abschlusswänden. Somit ist das ganze Mittel der Kirche der Geistlichkeit allein vorbehalten. Die andern Räume erscheinen nur wie ein Rahmen um dies Allerheiligste, die Seitenschiffe werden allseitig zum Umgang. Ja, die bei den romanischen Kirchen durch eine oft reich ausgebildete Kuppel besonders betonte Vierung wird hier dicht an die Westfaçade gerückt, um so den Kirchgängern auch einen würdigen Raum zu schaffen und nicht alle Hauptteile des Innern für den Klerus zu absorbieren. Diese gänzlich veränderte Raumausnutzung der Kirche ist keine bedeutungslose. Nirgends ist so stark wie in diesen spanischen Bauten der Gedanke betont, dass die katholische Kirche ein Gotteshaus sei, in welchem der Klerus dem Höchsten diene, der Laie aber nur als ein mehr oder minder entbehrlicher Zuschauer zu gelten habe.

Die Baumeister dieser Kirche waren im wesentlichen Südfranzosen. Es scheint, dass Avignon, von 1309 bis 1376 Sitz des Pabsttumes, den Mittelpunkt dieser Schule gebildet habe. Von dort bezog Kaiser Karl IV. seine Architekten für den Prager Dom, der ganz auffällige Übereinstimmung namentlich mit jenem von Barcelona hat. Der erste Architekt, welcher am Dom von Gerona arbeitete, ist Enrique von Narbonne 1316, ihm folgt der aus derselben Stadt stammende Jacobo de Favariis 1320. Der leitende Architekt in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu Barcelona war Jayme Fabre oder Fabra (1307—1339), der 1317 als in Mallorca thätig erscheint, also für jene Könige der grössten balearischen Inseln, die in so enger Verbindung mit Frankreich standen, dass Jacob II. neben Kaiser Karl IV. und König Philipp VI. in der grossen Schlacht bei Crecy 1346 gegen England focht.

Mehr noch als aus archivalischen Quellen lässt sich die Zugehörigkeit der catalonischen Bauten zu Südfrankreich aus der Detailbehandlung nachweisen. Ja das Chorhaupt zu Barcelona stimmt sogar auch mit jenem von Prag in überraschender Weise überein. Die Massen sind kräftig geformt, wenig gegliedert, das Detail aber ist zart, schon etwas überfeinert ausgebildet. Das eigentlich gotische System der Masswerke, Knaggen, Wimperge, Riesen, Fialen hat die vollkommenste Reife erlangt, das spitzfindig Ausgeklügelte, systematisch Durchbildete, das der scholastischen Weisheit eigen war, zeigt sich auch in der Architektur, aus welcher die individuellen Formen mehr und mehr zu Gunsten jener einer streng durchdachten Kunstlehre verschwinden; dies offenbart sich namentlich auch an den grossartigen Kreuzgängen, wie sie in ganz Spanien im 14. Jahrh. errichtet wurden, so an den Kathedralen von Leon, von Burgos, von Avila, von Toledo, an den Kirchen San Vicente zu Avila, der Colegiata da Santa Anna zu Barcelona und anderen mehr. An Weiträumigkeit und Abmessung der einzelnen Joche stehen diese meist völlig symmetrischen und streng durchgeführten Anlagen auf gleicher Stufe mit den schönsten Schöpfungen des übrigen Europa. Wenngleich sie mit ihrem 40 Meter im Quadrat selten übersteigenden Umfange dem Campo Santo von Pisa nachstehen, so fehlt ihnen doch nicht dessen stiller Ernst und die Weihe völlig durchbildeter, hier schon echt monumental empfundener Kunst. An der Kathedrale von Barcelona erstreckt sich die Leidenschaft für Kapellen sogar auf den mit hoher Feinheit durchgebildeten Kreuzgang, indem im 15. Jahrhundert an drei seiner Rückwände solche angelegt wurden. Während also das Hauptschiff fast ganz von der Geistlichkeit besetzt ist, finden die Prozessionen auf ihrem Zuge um Kirche und Kreuzgang nicht weniger als 46 gleichgeformte offene Nebenkapellen, an denen sie die Heiligen um Fürbitte anzurufen vermögen. Die Machtstellung des Klerus und die ausserordentliche Steigerung des Heiligenkultus spricht sich in diesen Bauten deutlich aus. Seit 1170 der päpstliche Stuhl die Heiligsprechung als sein ausschliessliches Recht erklärt hatte, seit dagegen die Waldenser die Frage vom Werte der Fürbitte aufwarfen, die katholische Kirche mit Leidenschaft für den Heiligendienst eingetreten war, seit Franz von Assisi und der Spanier Domingo de Guzman die Bettelorden der Franziskaner und Dominikaner gestiftet und durch diese in dem Institut der Tertiarier die weitesten Schichten der Laienschaft dem mönchischen Leben nahegeführt hatten, war in Spanien ein tiefer Drang zu der in agitatorischer Absicht, zu besserer Bekehrung der Häretiker

prunkvoll gestalteten Gottesverehrung, zu mystischem Opferdienst, zu leidenschaftlicher Hingabe an den katholischen Glauben hervorgetreten. Der heilige Dominikus war der erste der grossen Reformatoren des Glaubens, welcher südlich der Pyrenäen auftauchte; er bereitete dort den Boden vor, aus welchem ein Gewaltigerer, Ignaz von Loyola, hervorspross.

Im 15. Jahrhundert schritt die Gothik zu erstaunlicher Prachtentfaltung weiter, und zwar gewann sie nun einen Charakter, der vielfach mit dem deutschen sich berührt. Das Auftreten deutscher Künstler erklärt diese Eigentümlichkeit: Johann von Köln, der 1442—1456 die Türme des Domes von Leon ausbaute, später die dortige Kirche Miraflores und San Pablo zu Valladolid errichtete, Simon von Köln, sein Nachfolger und Sohn, Franz von Köln, deren Verwandter, der an der Kathedrale von Salamanca mitarbeitete, Juan Aleman, der 1462 1466 das West- und Südthor der Kathedrale von Toledo schuf, Anequin (Hänschen) de Egas, ein Flame, der am Löwenthor derselben Kirche 1459 wirkte und andere uns mehr oder minder zufällig überkommene Namen geben den Beweis von der steigenden Bedeutung der deutschen Baukunst auch für den fernen Südwesten.

Man betrachte Werke wie das Löwenthor zu Toledo, an dem freilich die Ergänzungen späterer Jahrhunderte abzuziehen sind: Dort findet man die volle Feinheit und Naturwahrheit niederdeutscher oder niederländischer Meister. Man vertiefe sich in die mit erstaunlichem dekorativen Reichtum ausgestattete Façade von S. Pablo zu Valladolid, um in Formen und Aufwand die Beziehungen zu den Niederlanden zu erkennen, in der Hinneigung für rundbogige Überwölbungen, in der Auflösung der Massen in Skulptur. Und doch zeigt die eigentümliche Behandlung des Flachmusters, das Durchsetzen des plastisch-malerisch gedachten Aufbaues mit einem unerschöpflichen Reichtum ornamentaler Dekorationen den immer noch sich geltend machenden maurischen Einfluss. Sogar in so streng einheitlichen Werken, wie dem Stadtthor der Kathedrale von Palencia, im Westthor jener von Sevilla, klingen die nordischen Stilformen kräftig wieder.

V.

DIE ÜBERGANGSZEIT:

SPÄTGOTHIK, PLATERESKER STIL, FRÜHRENAISSANCE.


PANIENS Staaten entstanden im Kampf gegen eine ungläubige Nation. Den ununterbrochen wirkenden Antrieb zum Kriege bildete neben der Sucht, territorial sich zu vergrössern, der Drang, das Kreuz in widerstrebende Lande zu tragen. Die Kirche war zur Heeresführerin der Spanier geworden, die Landesgeschichte war ein Ringen für sie. Dies endete auch nicht, seit 1492 das letzte Bollwerk der Mauren gefallen war, seit Spanien 40 Jahre nach dem Übergang von Konstantinopel in türkische Hände das Kreuz auf die Alhambra aufpflanzte und so den ungeheuren Verlust im Osten durch einen Sieg im Westen wett machte.

Durch die Heirat zweier Königskinder, Ferdinands von Aragonien und der Isabella von Kastilien, war Spanien zu einem einheitlichen Staate geworden. Grosse gemeinsame Thaten kitteten die früher sich vielfach befehdenden Provinzen bald innig zusammen. Der Staat begann sich auf eine Weltpolitik einzurichten. Mailand, Sicilien, Sardinien, die Niederlande, die Franche-Comté fielen ihm durch Heirat und Kriege zu. Der Blick der Spanier erweiterte sich, ihre Städte erschlossen sich dem Welthandel, ihre Fürstensitze wurden zum Mittelpunkt der Verwaltung ferner Völker, der Unternehmungsgeist schwoll mächtig empor, Seefahrer suchten neue Länder in weitester Weite, Kolumbus trat in die Dienste Spaniens und fand ihm eine neue Welt. Der Schwerpunkt Europas schien sich vom Osten nach dem Westen verlegen zu wollen, wo durch die Kühnheit des Handelsgeistes, durch die kriegerisch ernste Kraft der Nation, durch die Einheit des politischen Willens ein durchaus neu geartetes Staatswesen sich zu bilden begann.

Es war nicht leicht, diese Einheit zu schaffen. Noch war das Volk ein buntes Gemisch der verschiedensten Volksstämme. Noch lebten die Mauren und Juden, nur teilweise bekehrt, zwischen den auf Eltern mancherlei Glaubens zurückschauenden Christen, ein fremdes, nur widerwillig geduldetes, um seiner Tugenden wie seiner Laster willen gleichmässig gehasstes Element. Es bildete nicht einzelne unbedeutende Gruppen, sondern an manchen Orten grosse Parteien, die den Grundlagen des ganzen Staates, wie er nun einmal war, widersprachen: dem grossen durch Ritterthaten und für den Glauben geschaffenen Gemeinwesen. Das bürgerlich-herätische Element drohte die Basis zu zerstören, auf der Spanien sich zu einer Machtstellung über das Mittelmeer, wie über den Ocean erhoben hatte. Aus diesem Gesichtspunkte ist die furchtbare Gewalt zu verstehen, welche die Inquisition in Spanien erhielt, die Neigung einer so trefflichen Fürstin wie Isabella, mit Blut und Feuer jene Teile aus dem Staatskörper ausmerzen zu lassen, die die Grundlagen seiner Entstehung ihrer Natur nach verneinen mussten. Und wirklich ist es einem Torquemada, einem Arbues, einem Ximenes in hohem Grade, wenn gleich nur mit den unmenschlichsten Mitteln, gelungen, Spanien zu dem Staate zu machen, der ein Jahrhundert hindurch die Politik Europas durch die Kraft seines tief innerlich und daher auch einheitlich wirkenden Katholizismus bestimmte, ihn vor den Wirren der Reformation mehr zu bewahren als andere, ja aus ihm den eigentlichen Kern der Gegenreform, den Jesuitismus, heraus gebären zu lassen. Das am Glaubenskriege erstarkte Westreich hatte zunächst im Innern die Glaubensfeinde zu zerstören, um dann später den stärksten Schutz für die Kirche zu bilden. Mag man nun über diese Politik und ihre Mittel denken, wie man will, die gewaltige Folgerichtigkeit und die wuchtige Gross-

artigkeit ihrer Durchführung wird man aufrichtig bewundern müssen.

Mit der Zeit, in welcher Spanien als Staat selbständig über seine Grenzen hinaus wirksam zu werden beginnt, fängt es auch an, sich von den nordischen Einflüssen zu befreien. Die ganze Front des nationalen Denkens ändert sich. Früher waren die Pyrenäen die Basis, Frankreich das Hinterland — jetzt sammelt sich Spanien im eigenen Innern und wirkt nach Osten und Westen. Es stösst am Mittelmeer und am Kanale mit Frankreich zusammen, das es mehr und mehr mit seinen mächtig anschwellenden Gliedern umfasst, es breitet sich über die fernen Weltteile jenseits des Ozeans aus.

Wenngleich Spanien sich mit fremden Künstlern mehr und mehr erfüllt, so erhält doch die Kunst in höherem Grade als in vorhergehenden Zeitabschnitten eine dem Lande eigene Färbung. Das beweist schon die Grundrissanlage der Kirchen. Während in den kastilischen Bauten südfranzösische Anklänge sich mächtig zeigten, Burgos, Leon und Galizien in Burgund und weiter darüber hinaus an der Seine und am Rhein Anregung suchten, entstand schon 1403 in Sevilla der Plan einer Kathedrale, welcher die nordischen Motive in einer von maurischen Gedanken beeinflussten Weise umbildet, also den Ausdruck der nationalen Entwicklungsgeschichte reiner wiedergiebt. Die maurische Moschee ist ein Rechteck, welches durch Säulenreihen in Schiffe eingeteilt wird. Dieselbe Anordnung zeigt jene christliche Kathedrale. Das ausserordentlich grosse Rechteck ist durch sechs mal neun Reihen Säulen abgeteilt. Diejenigen an der Süd-, Nord- und Ostseite werden durch kurze Mauern mit der Umfassung verbunden, sodass hier 24 rechtwinklige Kapellen den Bau umgeben. Es bleiben fünf Schiffe von je neun Jochen. Der über dieser Grundrissanlage sich bauende Aufriss hat aber nichts von einer Moschee: er zeigt eine eigentümliche Konzentration nach der Mitte dadurch, dass Haupt- und Querschiff den Bau im Kreuz abteilen, dass die Nebenschiffe niederer gehalten sind und dass die Vierung als Kuppelraum besonders glänzend ausgebildet wird. Im späteren Verlauf der Baugeschichte hinderten zahlreiche Umstände die klare Herausgestaltung dieses Planes. Die Kuppel stürzte schon ein Jahr nach ihrer Vollendung ein, die sicher steil geplanten Dächer kamen nicht zur Ausführung, zahlreiche Anbauten machten die Übersicht von Aussen unmöglich, im Inneren zerstörte die Geistlichkeit durch den Coro die Hauptwirkung für den Besucher. Die erstrebte Grossartigkeit des Baues kommt nirgends recht zur Geltung — ausser wie durch eine Ironie der Geschichte an dem noch maurischen Seitenturm, der berühmten Giralda. Aber doch machte der schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts begonnene Bau im 16. Jahrhundert Schule. Die Kathedrale von Salamanca, welche 1510 entworfen wurde, bildet ein ähnliches mächtiges Rechteck: eine Hallenkirche mit drei Schiffen und zwei Kapellenreihen und zehn Gewölbjochen; die Kathedrale zu Segovia, welche noch den französischen Chorabschluss mit einem Kranz von sieben sechseckigen Kapellen hat, reiht sieben jenen von Salamanca verwandte Gewölbjoche an diesen westlich an; der Dom zu Hueska, im Ganzen nur vier Gewölbjoche lang, von welchen das östlichste das Querschiff bildet, fügt an dieses alsbald fünf Kapellen als Chorhaupt an. Ähnlich, fast quadratischen Grundrisses ist La Seu zu Zaragoza. Diese und andere Bauten, welche zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden, verkünden den Ruhm des siegreichen Christentums, den wachsenden Reichtum der Nation, zeigen sich durch die anmassende Gestaltung des Coro als echte Klerikerkirchen, doch als solche, welche grossen Volksmassen sich öffnen, in einer Menge von Kapellen Gelegenheit zu frommen Stiftungen und zur Vertiefung in einen weit ausgedehnten Heiligenkultus bieten.

Die Vierungskuppel, diese aus romanischer Zeit noch übliche Anlage, blieb, trotz des Missgeschickes an jener von Sevilla, eine der wichtigsten Kunstformen. Selbst dort, wo sie bisher nicht vorgesehen war, fügte man sie dem Plane ein. So in Burgos, wo man 1539 in die alte Anlage mächtige Rundpfeiler einbaute, um auf sie die grossartige, von einem mächtigen Vierungsturm überragte Kuppel zu setzen.

Da sich der Gottesdienst zwischen dem Coro und der Capilla major abspinnt, wird die Frage der Chorendung immer mehr in den Hintergrund gedrängt. Es ist die Kirche eine Art Centralbau geworden, der sich aus der Kreuzanlage herausbildete.

An all diesen Werken beginnen sich früh die Anfänge der Renaissance zu zeigen. Vorbereitet war diese durch das Eingreifen des Mudejar-Stiles. Er bot den Künstlern, welche im Norden keine anderen Vorbilder besassen als die Werke ihrer Väter, jederzeit die Vergleichung einer im System fremden Kunst dar. Es war unmöglich, sich vor der hohen Bedeutung zu verschliessen, welche dem Kunstwesen der Araber selbst nach der Zerstörung ihrer Staaten eigen blieb. Man braucht nur auf den prachtvollen schiefen Glockenturm von Zaragoza zu schauen, der erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts gebaut, doch noch ganz die Struktur arabischer Schöpfungen zeigt, um zu erkennen, wie kräftig der Stil im spanischen Volkstum wurzelte. Dekorative Werke, wie der Ausbau eines Hauptschiffes in der Moschee zu Cordoba, eine Kapelle im Nordschiff der Kathedrale zu Siguenza und Anderes lehren dies deutlich. Die christlichen Künstler waren somit vorbereitet, fremde Einflüsse in sich aufzunehmen und daher auch leicht für die Renaissance zu begeistern. Sie nahmen sie zunächst, wie jene der Niederlande und Englands, als die Mittel, der gothischen Konstruktion neue dekorative Momente anzufügen. Plateresken Stil, d. h. Goldschmiedstil, nennt man in Spanien die Kunstweise dieser Zeit. Denn das Renaissanceornament erscheint wie ein übergelegter Schmuck, ist wenig organisch verbunden mit dem Grundwesen des Aufbaues. Aber dafür ist es um so anmutiger, um so unbefangener und geistreicher verwendet. Es spielt in köstlich reicher, von unerschöpflicher dekorativer Gedankenfülle zeugender Weise um die oft etwas schwer und derb behandelte Architektur.

Vor Allem macht sich aber der plateresque Stil am Profanbau geltend. Das Königtum, die hohe Geistlichkeit, die stolzen Granden und die auf ihre Handelsmacht eifersüchtigen Städte wetteiferten seit dem 15. Jahrhundert im Bau stattlicher Paläste, die an Geschlossenheit des Entwurfes, an sicherem Ausdruck des Herrenmässigen, an Monumentalität nur jenen von Italien nachstehen. Sie sind anderer Art als die Paläste der Araber, ob sie gleich von diesen viel entlehnen. Abgeschlossener, ernster, kriegerischer im Anfang, später in den Städten prunkender, ruhmrediger.

Schon in gothischer Zeit hatte der Bau von Palästen begonnen, die sich meist um einen sehr edel durchgebildeten Hof gruppieren, nach aussen aber, abgesehen von einem Prunkthor und besonders zierlich ausgebildeten Fenstern (ajimez), eine schlichte Formengebung zeigen. Die Bauten Barcelonas, sowohl die Casa Consistorial aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, als die grossartige Casa de la Deputation mit ihrem prächtigen, der Audienza real zugeteilten Hof, die

Lonja (Börse) aus dem Ende des Jahrhunderts, zeigen die gleiche Zugehörigkeit zu Südfrankreich, wie der Katalonische Kirchenbau die geistige Gemeinschaft der Völker der Languedoc. Diese lässt sich wieder erkennen in der mit den grossen gothischen Palästen Italiens in Wettstreit tretenden Casa Lonja von Valencia aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, deren schöner Börsensaal schon die Formen des Plateresken Stiles zeigt. Hier offenbart sich überall eine vorzugsweise monumentale Schaffensart.

Im Gegensatz zu dieser stehen die südlichen und mittleren Lande, in welchen sich überall die maurischen Einflüsse in einer Lockerung der gothischen Prinzipien und Einführung rein dekorativer Formen geltend machen. Bezeichnend für die Übergangszeit ist der merkwürdige Palast Infantado zu Guadalajara, in welchem die äusseren Mauerflächen noch, wie dies auch sonst, z. B. an der Façade der Kirche Juan de Badajoz zu Leon, der Casa de Conchas in Salamanca und anderen Bauten vorkommt, durch kleine plastische, knopfartige Gebilde gemustert, im Inneren aber die Bogen des Säulenhofes in der willkürlichsten, aber reichsten und malerischsten Weise ausgebildet sind. Das Colegio de San Gregorio zu Valladolid zeigt die Fortbildung dieser Formen, aussen nach der Seite des plastischen Reichtums, im Hofe nach jener barocker Ausgestaltung.

Besonders mächtig tritt aber im nördlichen Spanien ein den Niederlanden sich anlehnender Schmuckstil auf, bei dem die Grundformen lange Zeit die spätgothischen bleiben, in die sich aber mehr und mehr Renaissancegebilde einmischen, während die üppigste Flächendekoration den überreichen plastischen Werken einen oft verwirrenden Hintergrund giebt.

In erster Linie sind als Beispiele dieser Kunstweise die Thore der neuen Kathedrale von Salamanca zu nennen, in welchen sich eine Meisselgewandtheit, aber auch eine künstlerische Vollendung offenbart, dass sie mit den grössten gleichzeitigen Leistungen des Nordens in einen Rang gestellt werden müssen; und zwar gerade mit diesen, vorzugsweise niederländischen Werken, weil sie ihnen stilistisch am nächsten stehen. An Umfang und verschwenderischer Formenfülle übertreffen sie aber wohl Alles. Solcher Schmuckthore, die oft die ganze Façade in ihr System mit hineinziehen, giebt es in Spanien eine ganze Anzahl. Jene der Convente San Gregorio und S. Pablo zu Valladolid gehören zu den grossartigsten Leistungen rein dekorativer Architektur. Dieselbe Formenfülle überträgt sich auf die Innenkapellen, namentlich auf die Umfassungsmauern des Coro, die dem Beschauer einen Ersatz für die geraubte Übersicht über die Kirche zu bieten haben. In der Kathedrale von Palencia, namentlich aber in S. Juan de los Reyes zu Toledo finden sich solche dekorative Werke, denen oft bei dem bescheidenen Massstab der Details eine ächt monumentale Grösse, allezeit aber eine hohe künstlerische und dekorative Meisterschaft inne wohnen.

Sobald die Renaissanceformen in Spanien bekannt wurden — und dies geschah schon zu Ende des 15. Jahrhunderts — nahmen die Steinmetzen sie auf. Es finden sich zahlreiche Werke rein dekorativer Renaissancekunst, die lediglich auf der Übertragung der neuen Formenwelt auf das alte Schmucksystem begründet sind. Einen Anfang bildet z. B. die Vierungsanlage der Kathedrale zu Burgos, in der sich die Gothik noch gegen die Vergewaltigung aufzubäumen scheint, das Unvermittelte der Neuerung noch scharf und hart hervortritt. An der Kathedrale zu Leon zeigen sich die Übergänge schon weicher, harmloser; in den weiträumigen Kreuzgängen von S. Domingo zu Salamanca und an der Kathedrale von San Jago ist der Zwiespalt bereits völlig überbrückt. In der Folge entstehen denn auch Portalbauten gleicher Kunstrichtung: Am Hospital Sta. Cruz zu Toledo, am Colegio menor zu Salamanca, am festungsartigen Triumphthor des Fernan Gonzalez zu Burgos, namentlich aber, in vollendet feiner und anmutiger Reliefbehandlung, an der Universität und der Klosterkirche von S. Esteban zu Salamanca.

Früh auch nehmen die Höfe reinere Renaissanceformen auf: Während jener in der Casa Zaporta zu Zaragoza noch in seinem unteren Teile eine unbeholfene Formenüberladung zeigt, entwickelt er sich im Obergeschoss schon zu jener freien schmuckreichen Grazie, die den strenger architektonisch gehaltenen Hof des Erzbischöflichen Palais zu Alcalà de Henares zu einem der liebenswürdigsten Werke seiner Art macht, jenem im Hospital von St. Croze zu Toledo und im Colegio de Nobles Irlandeses in Salamanca in hohem Grade eigen ist und sich weiter auf den willkürlicher gestalteten des Hospitales S. Clemente in Toledo erstreckt.

Als die Vollendung des dekorativen Stiles dürfte die Casa del Ayuntamiento zu Sevilla gelten, an der, den oberitalienischen Bauten verwandt, die fein abgewogenen architektonischen Details fast ganz aufgelöst sind in das reichste Reliefornament und eine Fülle anmutiger, aus unerschöpflicher Gestaltungsliebe vorquellender Einzelformen, welche über die reich gegliederte Front den Reiz junger frühlingsfrischer Kunst breiten. Es ist die Kunst, welche auch im Innern der Kirchen ihre schönsten Blüten zeitigte: an Altären und Kapellen, Chorschränken und Gitterwerken, an jenen tausenden von Schaustücken, welche alte und neue Dome erfüllen.

Dem gegenüber steht als zweiter Endpunkt der Übergangszeit der Palast Kaiser Karls V. zu Granada, der zuerst eine klar durchdachte und nach den Gesetzen der Ordnungen mit feiner Hand durchgeführte Renaissancearchitektur aufweist. Man erkennt eine vollkommene Beherrschung der Baumassen, eine klare und systematische Planung, die sich sowohl im Aufbau als namentlich im Grundriss geltend macht. Letzterer entwickelt sich in origineller Weise, indem in den etwa quadratischen Bau ein kreisrunder Säulenhof gelegt wurde, also gewissermassen eine Arena für die damals in höchster Blüte stehenden Turniere. Hier im Hofe, wie in den Façaden ist das Detail von einer Schärfe und Feinheit, von einer Anmut und Grazie, welche am meisten an Sanmichele's Arbeiten erinnern und zeigen, zu welchem Höhepunkt die spanische Architektur es auch nach der Richtung der Frührenaissance zu bringen vermochte.

VI.

DIE HOCHRENAISSANCE UND DER BAROCKSTIL.

ARLS V. Palast stellt die Vollendung der spanischen Kunst aus überreichem Formendrang, aus der naiven Periode zu einer strengeren, spekulativeren dar. Spanien beginnt sich nun auf weltständischen Fuss einzurichten. Die Zeit nationaler Abschliessung ist völlig überwunden, Madrid, die neue Hauptstadt des Landes, ist zu einem Mittelpunkt Europas geworden, in welchem Philipp II. in abgeschlossener Majestät thront. Nach aussen hatte Spanien seine katholische Machtstellung bewahrt. Auf den Schlachtfeldern von Pavia, Mühlberg und St. Quentin, in Italien, Deutschland und in den Niederlanden, hatte das spanische Schwert die Waage zu gunsten Roms sinken gemacht. Der Geist Torquemada's und Ximenes' hatte in Ignaz von Loyola vertiefte Form erlangt. Der Orden Jesu stellte Rom nicht minder gut geschulte geistliche Soldaten, als es die spanischen Landsknechte waren. Er riss mit dem gleichen stürmischen Eifer die Gemüter fort, wie Alba seine Heere, er führte wie dieser siegreiche Schlachten gegen die Haeretiker. Im eigenen Lande wurde die lang erstrittene Einheit hergestellt, nicht als ein Ergebnis freudigen Zusammenwirkens, sondern durch die starre Gewalt der Machthaber, vor denen die Nation mit stumpfem Staunen, aber nicht ohne Bewunderung, sich beugte. Die letzten blühenden Reste muhamedanischen Lebens und maurischer Kultur wurden in landzerfleischenden Vernichtungskriegen zerstört, bald wurde auch Portugal unter die Macht der spanischen Krone gedrückt. Die kalte, zielbewusste, mit unerbittlicher Grausamkeit unbequeme Volksregungen niederdrückende, höhnend gewaltthätige Centralmacht eines abgeschlossenen, der Welt entfremdeten Fürsten herrschte nach vielen Jahrhunderten als die erste über ein in schweigendem Gehorsam einiges Land.

Und dieser Fürst hatte in seiner Jugend die Blüte der Renaissancekunst gesehen. Selbst ohne eigentliches Herzensverhältnis zum Reich des Schönen, war er doch ganz und gar beeinflusst von dem klassizistischen Streben seiner Zeit. Was er geschaffen hat, besitzt nichts mehr von dem fröhlichen Wagemut der Frühkunst, nichts von dem keck hervortretenden Individualismus der Meister aus der Zeit Karls V: Es ist nach Regeln gebaut, nach jenen Gesetzen, welche aus den Resten antiker Bauweisen und den im Vitruv uns erhaltenen Überlieferungen antiker Bautheorie entwickelt worden waren.

Im Jahr 1546 hatte Michel Angelo die Bauleitung über St. Peter im Vatikan übernommen. Er schuf einen Centralbau von höchster Klarheit und Abgeschlossenheit, vollendete somit das die ganze Renaissancezeit durchziehende Bestreben nach einer völlig symmetrischen, von innen heraus sich entwickelnden Kirchenform. In einer solchen Kirche gehört logischer Weise der Altar, als der wichtigste Teil des Gebäudes, als sein eigentlicher Inhalt, in die Mitte. In Spanien war diese Forderung durch die eigentümliche Anordnung von Coro und Capilla mayor in gewissem Sinne erreicht: Das Mittel der Kirche war als Allerheiligstes zu einem gesonderten Bauteile zusammengefasst. Aber der Jesuitismus — ich verstehe hierunter jenen kirchlichen Geist in seiner Gesamtheit, dessen bester Ausdruck Ignaz von Loyola war — nahm diese Form nicht auf. Der agitative Charakter in ihm konnte sich schwerlich mit der wie absichtlichen Ausschliessung der Volksmengen befreunden. Die erste, 1568 begonnene Jesuitenkirche: Vignola's Gesù zu Rom, überträgt nicht dorthin die spanischen Inneneinrichtungen, sondern nimmt Michel Angelos Zentralanlage im Wesentlichen in sich auf, fügt ihr aber ein Langhaus mit seitlichen Kapellenreihen an. Das heisst, an das Ideal der Renaissancekunst Roms werden die Formen der Kirchen angefügt, in welchen Loyola heimisch war: Der Grundriss von St. Peter wird ergänzt durch die Langhäuser von Gerona, Barcelona oder von Manresa, des Gotteshauses, in welchem der Stifter des Jesuitenordens dessen Bussübungen an sich selbst erprobte.

Man kann an den Jesuitenkirchen Italiens, sowie an den Bauten, die aus gleichem Geiste hervorgingen, wie jene, die unter dem Einfluss des grossen Kardinals Carlo Boromeo aufgeführt wurden, das System sich entwickeln sehen, die Versuche studieren, durch welche endlich auch St. Peter zu einem Langhaus kam. An der ursprünglich griechischen Kreuzform werden die Arme der Hauptachse verlängert, um somit eine stattlichere, auf den am Ostende aufgestellten Altar hinweisende Längstentwicklung zu erhalten. Kurz nach Michel Angelo's Tode begannen diese Versuche, das von ihm zur Vollendung gebrachte System zu durchbrechen. Noch während seiner Lebzeiten plante König Philipp an einer, für die katholische Christenheit höchst wichtigen, dem heiligen Laurentius zu weihenden Kirche, jener in seinem Schlosse Escorial, welche 1563 begonnen wurde. Er wendete sich nicht an den greisen Architekten der humanistisch denkenden Päpste; aber die grossen Meister der Reaktionszeit Italiens erhielten alle Anteil an dem Plane: So gab Vignola, der Erbauer des Gesù und der 1569 begonnenen Kirche S. Maria degli Angeli zu Assisi, sicher die Anregung für die Hauptformen; und zwar einesteils für den Grundriss, der jenem von St. Peter entspricht, doch dessen halbrunde Chorbildungen aufgiebt und dafür die beiden Arme des Hauptschiffes je um ein System verlängert, wie dies auch an der Jesuitenkirche S. Ambrogio zu Genua (1589) und am Gesù nuovo zu Neapel (1584) durchgeführt wurde, anderenteils für den in strenger toskanischer Ordnung gehaltenen Aufriss, der in Assisi und im Eskorial fast genau übereinstimmt. Tibaldi, der grosse Architekt Carlo Boromeo's, der im Eskorial als vielbeschäftigter Maler auftrat, pflegte gleiche künstlerische Tendenzen; Palladio und Alessi standen ihnen ebenfalls nahe — alle diese Künstler wurden in Bewegung gesetzt, um am Plane zu helfen. Und wenn endlich Spanier, Juan Bautista de Toledo und sein Schüler Juan de Herrera, ihn ausführten, so nahmen sie ihm doch nicht den überall hervorbrechenden Typus eines ächten Jesuitenbaues aus der Glanzzeit des Ordens.

Wie eine trockene Latinität das Schriftwesen, so beherrschte die Kunst der Jesuiten eine strenge Formenlehre, deren Verkünder Vignola gewesen war. Auch in Spanien begann das Studium des Vitruv und der Antike. Am Eskorial zeigt es sich in voller Wirkung. Es ist ein ächt spanischer Gedanke, jener des Theoretikers Francisco de Villalpando, dass er die klassischen Ordnungen direkt auf Gott als ihren Urheber zurückführte, der sie den Juden beim Tempelbau in Jerusalem offenbart habe; dass er also die klassische Form zur Glaubenssache machen wollte.

Gleich ihm warfen sich die zeitgenössischen Künstler mit stürmischem Eifer auf das Studium der antiken Regeln. Die Bauten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stehen dadurch im merkwürdigsten Gegensatz zu jenen des unmittelbar vorhergehenden Zeitabschnittes: Die heitere Lebensfreude, der Schmucksinn, die Unbefangenheit sind plötzlich wie aus der spanischen Kunstwelt ausgerottet, ein feierlicher Ernst, eine gemessene Grösse, eine oft pedantische Regelrichtigkeit tritt an ihre Stelle. Die Spanier lernten sich schwarz kleiden und die Nationalität in ihrer Kunst auf dem Altar des Klassizismus opfern: Werke wie die Börse in Sevilla sind so vollständig palladianisch empfunden, dass sie ebensogut in Vicenza oder in London stehen könnten.

Unter den folgenden Königen nahm diese Strenge zunächst noch zu. Aber während die Formen sich klassizistisch durchtränkten, während die Baukunst in italienisch-klassischer Schule sich in grössere Gestaltungen eingewöhnte, begann nach und nach das nationale Leben sich wieder vorzudrängen, welches gerade zu jener Zeit in der Dichtung und in der Malerei seine schönsten Blüten zeitigte. Während Spanien in der grossen Politik langsam seine Stellung verlor, Frankreich an seiner Statt leitende Staatsmacht wurde, während im Innern Bürgerkriege wütheten, der Hof sich hinter allmächtigen Günstlingen versteckte, blühte die Dichtung eines Lope de Vega, Calderon de la Barca, äusserte sich poetisch jenes hochgesteigerte Gefühl für ritterliche Ehre, jene tief von innen hervor lodernde Leidenschaftlichkeit der Empfindung, jenes starke, alle Gesellschaftskreise durchdringende Selbstgefühl, jene Eigenschaften, die auch in der Malerei eines Zurbaran, Velasquez, Murillo zur Schau treten in der feinern Empfindung für das Bildnis, in der grossartigen Auffassung des Heiligenbildes und in der Vorliebe für das derb realistische Genrebild.

Das Wiedererscheinen der specifisch spanischen Anordnungen im Kirchenbau liess denn auch nicht lange auf sich warten. Schon in der Kathedrale von Jaen wurde der eigenartig nationale Kirchengrundriss auf Renaissanceformen übertragen: Die rechtwinklige Anordnung mit drei Längsschiffen, einem Querschiff, Kapellen an drei Seiten, zwei Thürmen an den Ecken der Vorderfront.

Ebenso ist die Kathedrale zu Valladolid geschaffen, an welcher vor jede der vier Ecken des Baues ein Thurm vorgelegt wurde. Die Vollendung des Systemes zeigt N. S. del Pilar zu Zaragoza als eine vollkommen im Sinne des Domes von Sevilla nach innen entwickelte Kirche, deren Aussengestaltung völlig zur Nebensache wird im Gegensatz zu der nach spanischer Eigenart konzentrischen Durchbildung. Wieder ist der Bau ein Rechteck; dessen Mitte nimmt ein Kuppelbau mit vier kleinen Nebenkuppeln ein. Diese Zentralanlage tritt an Stelle der gothischen Vierung. An sie schliesst sich beiderseitig je eine weitere solche, welche die anstossenden Nebenkapellen mit dem Mittelbau gemeinsam hat. Es entsteht somit eine dreischiffige Anlage, deren Mittelschiff fünf in der Tonne überwölbte Joche und dazwischen drei Kuppeln zeigt, während die Seitenschiffe aus fünf Kuppelräumen und drei Tonnen bestehen. Das Chorgestühl und die Confessio stehen unter den Nebenkuppeln des Mittelschiffes, rings in den Umgängen, nur in der Querachse durch Eingänge unterbrochen, finden sich die Kapellen. An den Ecken sind wieder vier Thürme angeordnet, von denen jedoch nur einer fertig gestellt wurde. Dies war sehr zum Vorteil der ganzen Anlage, der es bei ihren elf etwa gleichwertigen Kuppeln, ihren ungegliederten Umfassungswänden, ebenso sehr wie den Kuppelbauten des Orients an Gliederung fehlt und die durch die Thürme erst recht formlos geworden wäre.

Durchaus den späteren Geschicken des spanischen Volkes entsprechend ist es, dass das Barock im Lande einen seiner Hauptsitze aufschlug. Noch ist dies Kunstgebiet viel zu wenig durchforscht, als dass man ein Urteil über den Gang seiner Entwickelung abgeben könnte. Aber es zeigt sich deutlich, dass auch hier die reicheren, spielenden Formen erst dann zum Siege kamen, als der tiefere Drang aus dem religiösen Leben gewichen war, als die Kirche nicht mehr in ernstem Kampfe sich selbst zu reformieren trachtete, sondern das Volk an ihren Sieg gewöhnt, mit Behagen sich dem sinnlichen Reize der in Spanien seit Anbeginn üblichen prunkvollen Art von Gottesverehrung hingab, als das International-Katholische auch hier vom National-Eigenartigen stärker und stärker durchdrungen wurde.

Aber es giebt kaum ein Land, in welchem die Formenleidenschaft wilder gehaust zu haben scheint, als in Spanien. Man möchte glauben, dass der Einfluss Indiens und seiner Häufungen von Gestalten und Gliederungen auf die seefahrende, kolonieenreiche Nation mächtig geworden sei. Es ist unmöglich, die Prunkwerke spanischen Barockstiles zu schildern, man muss sich in ihre Betrachtung vertiefen, zu ergründen suchen, aus wie wundersamen Gedanken die architektonischen Gebilde umgestaltet, gebrochen, zerfetzt und künstlich wieder aneinandergeknüpft wurden, wie eine bis zur Narrheit erhitzte Phantasie sich mühte, dem spröden Stoff den Ausdruck höchsten Reichtumes abzulocken, als des Besten, was man Gott zubieten habe.

Durch die bourbonischen Könige wurde endlich die Ernüchterung herbeigeführt. Der Erbfolgekrieg war ausgefochten worden, Spanien, als der Spielball der Europäischen Politik hin und hergeworfen, hatte sein Schicksal abermals auf deutschem Boden ausfechten gesehen. Nach 80jährigem Kampfe waren die Niederlande endgiltig verloren; nach und nach bröckelte der Rest des nordischen Besitzes ab; Portugal hatte sich befreit; die Seemacht, welche einst beide Indien erobert hatte, war gebrochen, die Häfen lagen verödet, die Küsten wurden von Seeräubern verwüstet — als mit Karls II. Tod der Habsburger Stamm auf dem Throne ausstarb, war Spanien ein zwar glaubenseiniges, aber am Ritterdienst für Rom verblutetes Land.

Nun fochten Engländer, Niederländer und Österreicher im Schwabenlande und am Rhein gegen Franzosen und Bayern heisse Schlachten, um die erledigte Krone stürmten Brandenburger Turin, Schotten Gibraltar, kämpften Kaiserliche in Katalonien, kurz wurden die Nationen in das wilde Durcheinander des Erbfolgekrieges hineingezogen, dessen Ergebnis der Einzug der Bourbonen in das ermattete Land war. Kurze Zeit hatte der Habsburger Kaiser Karl VI. in Katalonien geherrscht: Er nahm dorthin zu seinen ihm selbst im Kriege unentbehrlich erscheinenden Festen die Maler und Architekten Bibiena mit, die Vertreter des keckesten italienischen Barockstiles. Der neue König Philipp V. wendete sich an Juvara, den ersten Architekten Italiens von mehr klassicistischer Richtung.

Und mit diesem Meister beginnt in Spanien langsam der Umschwung von wilder Zügellosigkeit zu strengerer Stilauffassung. Frankreichs Einfluss wurde namentlich bei den Inneneinrichtungen mächtig, Chinesisches mischte sich mit dem Rest barocker Neigungen zu einem entschiedenen, wenn auch dem Pariser an Feinheit nicht gleichkommenden Rococo, die Aussenarchitektur wurde regelrichtig, trocken, bei aller Grösse unentschieden, bis nach und nach der Klassicismus in seiner ganzen Strenge und Leerheit auch über Spanien hereinbrach.

ERLÄUTERUNG DER TAFELN.

Blatt 1. Córdoba, Gesamtansicht der Moschee und Brücke.

Die Ansicht ist vom linken (sudlichen) Ufer des Guadalquivir genommen. Die machtige Brucke wurde von den Romern angelegt, 719 von dem Statthalter Assamah bald nach der Eroberung durch die Araber (711) ausgebaut. Sie wird durch das maurische Schloss Calahorca (Carrahola) als Bruckenkopf verteidigt, wahrend nach der Stadt zu die Puerta del Puenta den Zugang offnet. Unterhalb der Brucke sieht man ein Wehr mit einigen maurischen Muhlen. Ueber die Stadt erhebt sich die Moschee, deren spätgotische Teile, die mit niederem Helm bedeckte Vierung mit dem Coro links und der Capilla mayor rechts, sich deutlich abheben, ebenso wie der Turm der Puerta del Pardon

Blatt 2–6. Moschee zu Córdoba.

Der Bau entstand seit der Eroberung der Stadt durch die Araber (711) an Stelle einer christlichen Basilika, die ihrerseits einen römischen Janustempel verdrangt hatte. Und zwar wurde zunachst nur die Halfte der Basilika von den Mauren eingenommen, so dass 70 Jahre lang beide Religionsgenossenschaften nebeneinander in dem Baue heimisch waren. Abdu-r-rhaman I legte die Reste der Basilika nieder, nachdem er den Christen ihre Halfte abgekauft hatte. Diese zogen friedlich, in feierlicher Prozession, unter Mitnahme ihrer Heiligtumer in einen neuen Bau über. Der Kalif hatte die Absicht, eine Moschee zu schaffen, welche seinen Unterthanen als Ziel der Pilgerschaft diene, damit diese nicht genötigt seien, nach Mekka zu wandern. Und wirklich wurde der „Ceca“, dem Hause der Reinigung, wie der Bau genannt wurde, neben der Al Aksa in Jerusalem ein das Hauptheiligtum der Muhamedaner rituell ersetzender Wert beigelegt. Die Neuanlage (**Blatt 2 A:E**), welche 786–796 unter grossen Kosten aufgeführt wurde, umfasst die Mitte des westlichen Hauptteiles im heutigen Bau, elf von Nord gegen Sud gerichtete Schiffe, deren mittelstes auf das Mihrab, das Allerheiligste, hinführte. Dieses lag neben der jetzigen Capilla Villaviciosa an Stelle der jetzigen Maksurrah (im Plan: **F**). Unter Hakem II. (961–967) wurde der Bau gegen Suden verlangert (**G**) und das jetzt bestehende Mihrab errichtet (**H**). Al Manssor, der Minister Hakems III., (988–1001), fügte an den Bau östlich noch acht weitere Schiffe an (**K**), sodass die Moschee nun aus 19 Hallen bestand, die in dem neuen Teile je 36 Bogenstellungen umfassten. **Blatt 2** stellt einen Durchblick quer durch diese Hallen dar. Und zwar ist der Blick durch die Mitte des unter Hakem II. errichteten Baues in jenen des Hakem III. gewahlt, sodass man rechts die reicheren Bogenstellungen sieht, welche zum Mihrab führen. Die vierte der vom Blick durchschnittenen Reihe bildet das auf das Mihrab hinweisende Hauptschiff, welches erkennbar ist an den kleinen Halbsaulen über der ersten Bogenstellung. Die Gesamtwirkung giebt, abgesehen von der spater eingefügten Ueberwolbung, ungefahr die ursprungliche des 10. Jahrhunderts wieder und liefert somit einen Beweis dafür, wie hoch die muhamedanische Kunst zu jener Zeit uber der christlichen stand.

Blatt 3 giebt das **Mittelschiff der Moschee** und zwar jener Verlangerung wieder, welche unter Hakem II. angesetzt wurde. Es sind dargestellt der reiche dreiteilige Bogen, der sich an Stelle des ursprunglichen Mihrab, der Maksurrah, erhebt, das saalartige Schiff vor dem neuen Mihrab und im Hintergrunde dieses selbst. Die Saulen sind antik, von ungleichem Marmor und ungleicher Lange und Starke, die Kapitale erscheinen als klassisch-korinthische, doch ohne feinere Ausarbeitung der Einzelform. An Stelle der in der alten Moschee verwendeten kleinen antiken Saulen stehen uber den Kapitalen im Mittelschiff des aus dem 10. Jahrhundert stammenden Baues kurze, aus dem Achteck gebildete Halbsaulen, welche einst die Deckenkonstruktion trugen. Noch erhielten sich Teile des Gesimses unter der Holzdecke. An den Kapitalen der Halbsaulen erkennt man die Formensprache der Mauren jener Zeit: Es sind Nachbildungen der Antike, ähnlich jenen der Byzantiner. Auch der Schmuck der Halbsaulen mit zierlichem Bandwerk ist zu beachten.

Blatt 4 zeigt den **Mosaikschmuck des Allerheiligsten.** Das Thor des Mihrab, in dem einst die Handschrift des Koran lag, ist gegen Suden gerichtet, wahrend Mekka und mithin die Gebetrichtung gegen Südost liegt. Der Mosaikschmuck, der sich sowohl auf die Archivolte als auf die Inschrift-Umrahmungen und die Felder zwischen der Zwerggallerie erstreckt, wurde wie jener der Kuppel durch einen griechischen Kunstler ausgeführt, den Kaiser Leo von Byzanz 965 sendete. Sie unterscheiden sich im Stil merklich von den plastischen Ornamenten, unter welchen jene des Sockels noch antike Nachwirkungen, die laufenden Streifen, wie die Quader- und Winkelverzierungen, jedoch entwickelte maurische Art zeigen. Bemerkenswert ist ferner die geistvolle Verwendung der arabischen Schrift für ornamentale Zwecke.

Die Kuppel des Allerheiligsten (Blatt 5) ist gleichzeitig entstanden mit dem Mosaikschmuck, ausgezeichnet durch die geistvolle Losung des Gewölbes durch übereck gestellte Gurtbogen und beachtenswert als eine Vorstufe für das spater sich entwickelnde Tropfsteingewolbe. Man sehe z. B. die frei schwebenden Ansatze der Pendentifs

Den Blick von der Capilla de la Cena in das Mihrab stellt **Blatt 6** dar, links mit dem Thor des Mihrab, weiterhin mit einem zweiten, von einem Fenster bekronten maurischen Thor, vielleicht dem Eingang des Kalifen von seinem Palaste aus, welches in ahnlicher Weise wie das Mihrab mit Mosaiken geschmückt ist.

Blatt 7. Sta Maria la Blanca zu Toledo,

erbaut als Synagoge fur die in Toledo sehr stark vertretene judische Gemeinde, wahrscheinlich noch vor 1150. Der Bau, eine fünfschiffige Basilika mit gradlinigem Abschluss, wurde 1405 in eine christliche Kirche verwandelt, 1791–1798 als Kaserne benutzt, neuerdings stilgerecht wieder hergestellt, wird aber trotz des Altars aus dem 16. Jahrhundert nicht für kirchliche Zwecke benutzt. Hochst bemerkenswert sind die Form der in Gips gebildeten Kapitale uber den achteckigen Saulen, das Ornament und die Zwerggallerie in den drei Mittelschiffen welche an die Gestaltung des Allerheiligsten in Córdoba mahnen. Die ursprüngliche, flache Decke, die aus Cedern des Libanon gefertigt gewesen sein soll, ist in alter Gestalt nicht erhalten.

Blatt 8 30a. Die Alhambra zu Granada,

eigentlich Kilaat el-Hamara, das rote Schloss, bildet das Schloss der Stadt Granada, uber die es sich an der Ostseite, das Thal des Darro wie jenes des Genil beherrschend, erhebt. Der Bau wurde begonnen von Ibn-l-ahmar 1248. Sein Lieblingsspruch: „Allah allein ist der Sieger!“, erinnernd an seine bescheidene Ablehnung des Ruhmes nach der Uebergabe von Sevilla, findet sich vielfach in das Wandornament verflochten. Nach ihm waren es namentlich Jussuf I. und Mohamed V., welche die kostbare Ausstattung des Baues im 14. Jahrhundert bewirkten. Unzweifelhaft ist jedoch auch wahrend des 15. Jahrhunderts am Schlosse gearbeitet worden. Die einzelnen Perioden sind schwer auseinander zu halten, da eine strenge Entwicklungsgeschichte der maurischen Formen noch nicht durchgeführt ist. Die Jagd- und Kampfscenen, welche in der Sala del Tribunal in Freskomalerei ausgeführt wurden, gehoren sogar wahrscheinlich italienischen Kunstlern des 14. oder 15. Jahrhunderts an. Nachdem die Alhambra 1492 von den Christen erobert worden war, wurde sie eine Zeit lang Sitz der kastilischen Herrscher. Unter diesen scheinen einzelne Ausbesserungen vorgenommen worden zu sein. Kaiser Karl V. brach den Serail ab und begann dort seinen Palastbau, von dem an anderer Stelle (Siehe **Blatt 116** und **117**) die Rede sein soll. Auch die Konige Philipp IV. und Philipp V. bewohnten die Alhambra, bis sich mehr und mehr armere Bevölkerung in ihren Mauern ansiedelte, ja der Burgfriede durch allerlei Gesindel entweiht wurde. Die Franzosen besserten 1808 die Werke wieder aus, benutzten die Burg als militarischen Stützpunkt, zerstörten ihn aber auch bei ihrem Abzug durch Sprengung mehrerer Turme. Den Spaniern diente das Schloss lange als Zuchthaus, bis es seit 1862 langsam restauriert wurde Don Rafael Contreras leitete diese Arbeiten.

Einen Überblick uber das Schloss giebt **Blatt 30**, welcher von der sogenannten **Silla del Moro** aufgenommen ist, einer maurischen Ruine oberhalb des der Alhambra gegenüberliegenden **Schlosses Generalife.** Man erkennt zunächst als grosste Baumasse das Schloss Karls V., welches, unvollendet und ohne Dach, den runden Hof deutlich hervortreten lasst An die unausgebaute östliche Ecke legt sich die Halle des Myrtenhofes, dessen beide Langsflugel erkennbar hervortreten und zu dem machtigen Torre de Comores überführen. Über dem Myrtenhofe und dem dahinter sich erhebenden Dach des Oratoriums der katholischen Könige ragen die festen Massen des Torre del Homerage und als letzter Abschluss der Torre de la Vela hervor, beide zusammen das feste Schloss Alcazaba bildend. Aus der Mitte der maurischen Bauteile, welche sich diesseits des Myrtenhofes gruppieren, erhebt sich die Flachkuppel des Saales der beiden Schwestern, an den sich links die den Lowenhof umschliessenden Bauten mit ihren abwechslungsreichen Dachern, rechts die Badesale anlegen.

Von den Turmen der Umwallung ist der unter dem Torre de Comores stehende kleine Bau bemerkenswert, der das Allerheiligste, das Mihrab, beherbergte, der Tocador della Reina, wahrend weiter vorn sich die kleinen Bauten des Palacio del Principe zusammendrangen. Vereinzelt, weiter vorn steht der Torre de los Picos, der zu maurischer Zeit ein Thor deckte. Oberhalb desselben erhebt sich die Kirche Santa Maria, 1581 an Stelle der maurischen Moschee errichtet, an die sich jene Wohnhauser und Garten anschliessen, welche neben einem Franciskanerkloster den ostlichen, oberen Teil der Felsplatte füllen. Die ganze Alhambra misst 750 m Lange und 200 m Breite.

Der Hauptzugang findet von der hier nicht sichtbaren Südseite statt. Doch erkennt man oberhalb des Palastes Karls V. den Turm der Puerta della Justicia. Darüber hinaus überblickt man die Stadt Granada, rechts neben der Alcazaba die Kathedrale, weiterhin die Vega, das breite und fruchtbare Thal des Genil, stromab, gegen die ferne Sierra de Priége

Die **Torre della Justicia** führt uns **Blatt 8a** vor. Man gelangt zu ihr auf scharf einbiegendem Weg, dessen Rampe ein vom Alcalden Mendoza unter Karl V. erbauter Brunnen ziert. Das Wappen beider ist dem Renaissancewerke einverleibt. Der Thorturm selbst wurde 1348 von Jussuf I. errichtet. Seinen Namen hat er von der schon im alten Testament üblichen Sitte, unter den Thoren Gericht zu halten Der Schmuck des Baues hat durch schlechte Erhaltung gelitten. Man betritt, nachdem das Thor durchschritten ist, zunachst die Plaza de los Alcibes und findet an der Nordecke des diese beherrschenden Palastes Karls V. den Eingang in die maurische Schlossanlage.

Man gelangt in den **Myrtenhof** von dessen westlicher Seite. Den Haupteingang im Süden versperrt der Renaissancepalast, welcher das eigentliche Harem verdrangt hat. Doch erhielt sich der Thorbau zu diesem mit seinen

reizvollen Arkaden und vergitterten Fenstern. Von ihm aus geniesst man den Anblick, welchen unser **Blatt 10** vergegenwärtigt: vor dem Beschauer ein Teich, zur Seite Myrtenhecken, über die sich Orangen und japanische Mispeln erheben, quer vor die Sala de la Barca mit ihrer luftigen anmutreichen Arkade; dahinter der Torre de Comares, dessen schwere Masse mit dem zierlichen Vordergrund einen köstlichen Gegensatz bildet. Der Blick durch den Gesandtensaal führt hinaus in das Freie. Zu beiden Seiten ist der Hof von wenig hervorragenden Schlafräumen eingefasst. Nichts destoweniger sind die Thore mit grosser Pracht ausgestattet. Das rechts unmittelbar an der Sala de la Barca liegende führt zum Bade, das zweite zur Treppe in das Obergeschoss, das dritte, welches in **Blatt 11** genauer dargestellt wurde, in den langen Schlafraum, das vierte, auf **Blatt 8b** ersichtliche, in den Löwenhof. Die Thore der linken Seite entsprechen ohne pedantische Symetrie jenen der rechten. Das Obergeschoss macht sich auf beiden Seiten durch gekuppelte Bogenfenster geltend. Pflasterung und Säulen sind aus weissem Marmor, der zu Macael bei Purchena, 50 Kilometer nördlich von Almeria, gebrochen wurde.

In der Achse des Myrtenhofes, umfasst von den über 3 Meter starken Mauermassen des Torre de Comares, liegt die Gesandtenhalle (**Sala de Embajadores, Blatt 15**). Der Turm baut sich an drei Seiten frei vor die Umfassungsmauern des Schlosses, seine Lage, oberhalb des steilen Abhanges gegen den Darrofluss zu, machte es unbedenklich, die Mauern nach jeder Seite mit drei Fenstern zu durchbrechen, welche dem Saale reichlich Licht und Luft zuführen. Das Achsenfenster (**Blatt 17**) ist je durch eine Säule abgeteilt, jedes Fenster hat zwei mit durchbrochener Platte ausgesetzte Oberlichte. Der Saal hat 11,30 m im Quadrat und ist gegen 23 m hoch. Seine Ausschmückung gehört zu den vollendetsten Werken der maurischen Kunst und giebt den alten Zustand in trefflicher Weise wieder. Schon das mächtige Thor von der **Sala de la Barca** aus, dessen Leibung **Blatt 23** in grösserem Massstab darstellt, mit seinen Nischen für die Pantoffel, seinen Zwergarkaden, Tropfsteingewölben zeigt die maurische Kunst in ihrer vollen Reife. Höher noch entwickelt sich diese in der prachtvollen Gliederung der Wandmassen durch eine tragende, kräftig wirkende Schicht von Azulejos und eine die Flächen in grossen Zügen teilende, dem spielenden Reichtum des Ornaments alle Wege öffnende Reihe von Flächenverzierungen. Unter der Decke zieht sich eine Fensterreihe hin; die Decke selbst, eine Holzwölbung mit in verschiedenen Mustern sich überschneidenden Rippen und reicher farbiger Bemalung, ist in Buchenholz gebildet und von der Zeit tief gefärbt.

Von der Sala de la Barca führt links (westlich) eine Treppe in den Hof der **Moschee**, deren entzückende Vorhalle leider teilweise verbaut ist und weiterhin in die Moschee selbst, deren **Mihrab** und südöstliche Wand in dem Farbendruck **Blatt 12—14** zur Darstellung kamen. Bei bescheidensten Raumverhältnissen ist die grösste Pracht entwickelt.

Vom Myrtenhof rechts ab wendet sich der Besucher dem **Löwenhofe** zu. Er ist etwas kleiner als jener, 29:16 m messend. Seinen Namen hat er bekanntlich von den zwölf Marmorlöwen des Brunnens, obgleich diese keineswegs Meisterwerke, eher heraldische als künstlerische Schöpfungen sind. Den Hof umgiebt eine Gallerie von Säulen, welche teils einzeln, teils zu zweien gekuppelt angeordnet wurden. **Blatt 22** stellt die Gesamtanlage dar. An den Schmalseiten treten Brunnenhäuser hervor, welche das Bild noch mehr beleben. Den Durchblick durch einen dieser zierlichen Anbauten in der Längsrichtung des Hofes, von Ost nach West, zeigt **Blatt 24**, welches den ganzen Reichtum an Säulen, die eigentümliche Stimmung des märchenhaften Baues in anschaulicher Weise festhält. Es ist dieser Blick vom Saale des Gerichtes (**Sala del Tribunal**) genommen, dem Raum, der den Löwenhof in seiner ganzen Breite gegen Osten abschliesst.

Die beiden wichtigsten Säle des Löwenhofes befinden sich in der Achse seiner Schmalseite. Gegen Süden liegt die **Sala de los Abencerrages**, ein länglicher, durch zwei Bogenstellungen in drei Teile gegliederter Raum (**Blatt 25**), von dessen kostbarer farbiger Dekoration **Blatt 16—16a** wesentliche Teile zeigt, während in **Blatt 26** das glänzend durchgeführte Stalaktitgewölbe zur Vorlage gebracht wird. Die Anordnung der acht Pendentifs als Träger der lichtspendenden Laterne, die Durchführung der feinen Musterung in dem erdrückend reichen Wabenbau kommen bei der Unteransicht vollständig zur Geltung. Dass schon in früher Zeit die restaurierende Hand in die Alhambra eingriff, beweisen die Azulejos am Sockel dieses Raumes, welche bereits Renaissancemotive zeigen, also christlichen Ursprunges sind und dem 16. Jahrhundert angehören.

Gegenüber der Sala de los Abencerrages liegt die **Sala de las dos Hermanas**, der Saal der beiden Schwestern, so benannt nach den, wie es scheint, aus einem Block gesägten grossen Marmorplatten von Macael, welche den Hauptteil des Pflasters bilden. **Blatt 21** schildert den Blick vom Löwenhof in diesen Saal, in die dahinter befindliche **Sala de los Ajimeces** und die **Miradora de Lindaraja**, den anmutigen Erker, der sich gegen den Orangenhof (**Patio de las Naranjas**) öffnet; **Blatt 19** stellt umgekehrt den Blick von der Lindaraja dar, der seinen Abschluss erst im Löwenhofe findet.

Der Saal der Schwestern, nur 8 Meter im Quadrat messend, mit seinen beiden kleinen Schlafgemächern zu beiden Seiten, seinen vergitterten Fenstern für die oberen, wohl den Frauen zugehörigen Räume, seinem entzückenden Wandschmuck und der herrlichen Tropfsteinkuppel gehört zu den höchsten dekorativen Leistungen im ganzen Schloss, bei der Nische der Lindaraja (**Blatt 18**) vereinigt sich die Kunst noch mit der entzückenden Natur, um ein traumhaftes Gebilde zu schaffen.

Die farbige Gesamtwirkung der maurischen Räume darzustellen, wurde der in den Abmessungen so bescheidene Hof des Bades (**Sala de los divanes en los baños**) in malerischer Aufnahme (**Blatt 28—29**) gewählt, jener Raum, der zwischen Orangen- und Myrtenhof gelegen, von der vollendeten Feinheit des Wohllebens der arabischen Fürsten Kunde giebt. Die Aufnahme stammt von dem Berliner Maler **Possart** her, dessen feines Verständniss für spanische Kunst und spanisches Leben ein vielseitig anerkanntes ist.

Einige farbige Einzelheiten aus der Alhambra sind zu genauerem Studium noch in dem **Blatte 27—27a** zusammengetragen.

Blatt 31. Puerta del Sol zu Toledo.

Die Stadt Toledo, der „Nabel Spaniens", der alte Herrschersitz der Westgoten und eines maurischen Königreichs, liegt auf einem schroffen, im Grundriss fast kreisrunden Felsen, dessen Fuss im Süden, Westen und Osten der Tajo umspült. Die Festigkeit des Platzes beruht also namentlich auf der Stärke der Festungswerke an der Nordseite. Denn selbst die aus dem Süden kommenden Strassen nähern sich über zwei Brücken von hier aus der sonst nur auf steilen Felswegen zugänglichen Stadt. Die Puerta del Sol, in der Mitte der Nordfront gelegen, bildet daher so recht eigentlich das Hauptthor der gewaltigen Stadt in jener Befestigungslinie, deren Anlage auf das 7. Jahrhundert und den König Wamba zurückgeführt wird. Die kleine in die Ziegelblendarkaden eingefügte antike Reliefgruppe erinnert sogar an die Römer, welche 192 v. Chr. die Stadt eroberten. Der Bau des Thores fällt in die Zeit vor der christlichen Einnahme der Stadt (1085), doch wurde es wohl um das Jahr 1200 von Neuem ausgebaut. Das grössere Relief, in dem Christus als Sonne und Maria als Mond dargestellt erscheinen, gehört einer um drei Jahrhunderte späteren Zeit an. Das Thor selbst besteht aus zwei Türmen, deren einer im Halbkreis sich vorschiebt, und dem im rechten Winkel zur Stadtmauer stehenden, mit Granitbogen überspannten Thorwege. Die Pechnasen des oberen Stockwerkes, die einfache, aber wirkungsvolle Blendarchitektur sind in rotem Backstein hergestellt.

Blatt 32—39. Alcazar zu Sevilla,

im Osten der Stadt, gegenüber der Kathedrale und der Börse gelegen, bildet schon seinem Namen nach — Al Kasr heisst das Haus des Caesar — den Hochsitz maurischer Fürsten. Das Schloss wurde gebaut unter Jakub Jussuf 1197, aber später mehrfach umgeändert, bis ihm König Peter der Grausame von Castilien 1354—1356 seine jetzige Gestalt gab. Wenn sich auch nicht völlig sicher nachweisen lässt, welche Teile der Zeit vor der christlichen Eroberung von Sevilla (1248) angehören, also einer vor jener der Alhambra zurück-



Grundrisskizze der Haupträume des Alcazars zu Sevilla.

liegenden Bauperiode, so ist doch sicher, dass der grösste Teil des glänzenden Schmuckes nicht unter maurischen Fürsten geschaffen wurde, also dem Mudejarstile zuzurechnen ist. Dies verhindert nicht, dass sich neben spanischen Wappen arabische Sprüche der Weisheit finden, ja dass in den lateinischen Inschriften kufische Schriftformen nachgeahmt sind. Bei der Hochzeit Karls V. wurde dann 1525 eine weitgehende Erneuerung des Schlosses vorgenommen, die Philipp II. und Philipp III. in ihrem Zeitstile fortführten.

Schon an der Schauseite des Schlosses gegen den Patio de Monteria (**Blatt 32**) zeigt sich, dass die Grösse der maurischen Kunst die christlichen Eroberer fast erdrückte. Nichts erinnert an diesem im 14. Jahrhundert und nach der Inschrift ausdrücklich durch König Peter erbauten Werke an die Kunst der Gothik. Ja das Gemeinsame mit den venetianischen Formen ist vielmehr auf eine Übertragung des Maurischen nach Italien zurückzuführen. Die geschickte Verteilung der Massen, die freie Gestaltung der Bogenhallen sind ebenso bemerkenswert, als der kostbare Schmuck der Flächen und Gesimse.

Den Mittelpunkt des Alcazar bildet der Jungfernhof (**Patio de las Doncellas oder Principal, Blatt 33 und 34**). In ihm mischen sich die verschiedenartigen Stilformen, ohne dass die Gesamtwirkung beeinflusst würde, wenn nicht die Frührenaissance durch das zum Ganzen wenig passende Obergeschoss einen Missklang hineingetragen hätte. Die schlanken, gekuppelten Marmorsäulen, die ziemlich streng behandelten antiken Kompositakapitale, das reiche Flachornament aus sich kreuzenden Wellenlinien, das dazwischen durchwachsende Rankenwerk, welches als ein emporblühender Blumenstrauss gedacht ist — man sehe die ihn haltende Faust über den Architravstücken — die zierlichen Ecksäulchen an den Mittelthoren, die Wappen von Kastilien und jene mit den Säulen des Herkules und dem berühmten Spruche »Nec plus ultra« im Gesims, — all dies deutet an, dass ein christlicher Baumeister in das Schaffen der Mudejarkünstler eingriff. Das ganz willkürlich aufgesetzte Obergeschoss gehört dem Umbau von 1525 an.

Wie in der Alhambra, so liegen auch hier die Wohnräume in der Querachse des Hofes. **Blatt 35** stellt den Durchblick von jener Seite dar, von welcher man den Palast betritt. Über wohl antiken Säulen mit in die Frühzeit des maurischen Schaffens gehörenden Kapitälen blickt man in den Schlafraum des Königspaares (**Dormitorio de los Reyes**) mit seiner köstlichen Ausstattung in reichsten maurischen Formen. In den Jungfrauenhof hinaus blickt man sowohl durch die Thore in der Achse, als durch das gekuppelte Bogenfenster, dessen Leibung die Fensterladen decken. Dieselben Fenster erblickt man von der Hofseite auf **Blatt 33**, wo der Einblick in die linke Schmalseite mit ihren Ruhenischen gegeben ist, sowie auf **Blatt 34**, welches das grosse Achsenmotiv an der Langseite darstellt.

Am rechten Ende des Hofes findet sich der Gesandtensaal (**Sala de los Embajadores**), der Prachtraum des Alcazar (**Blatt 37**). Es ist dies ein quadratisches Gelass, an das sich zwei Kammern anschliessen. Eine je aus drei Bogen bestehende Arkade öffnet sich seitlich zu diesen. Die Säulen sind antik, ihre Kapitäle frühmaurisch; der Wandschmuck zeigt die reifsten Formen der Kunst. Unsere Ansicht ist von der linken Kammer aus genommen, lässt den Blick rechts in den Jungfrauenhof frei, während in der Achse des Saales die zweite Kammer und dahinter der **Patio de los Muñecas** (Puppenhof) zu sehen sind. Rückwärts gewendet blickt man auf **Blatt 36** von diesem überaus anmutigen kleinen Hof durch die linke Thür wieder in den Gesandtensaal zurück. Der Hof aber, der noch vielleicht in maurische Zeit zurückreicht, ist sowohl durch seine alten Bauten entlehnten Säulen, durch seine Detailbildung und seine Massengliederung wie durch den kostbaren Schmuck gleich bemerkenswert. Hinter dem Gesandtensaal liegt das Zimmer des Fürsten (**Cuarto del principe, Blatt 38**). Dieser Raum, wie auch der **Cuarto de la Infanta** (**Blatt 39**) haben bei aller Pracht einen Zug von anheimelnder Wohnlichkeit, namentlich wenn man das südliche Klima und die diesem entspringende Sehnsucht nach kühlendem Luftzug berücksichtigt. Beachtenswert, wenngleich Werk moderner Restauration, sind die Decken.

Blatt 40—41. Casa de Pilatos zu Sevilla,

im Norden der Stadt gelegen, nahe dem Thore von Carmona, wurde vor 1500 von Don Pedro Enriquez begonnen. Dessen Sohn, Fadrique Enriquez de Ribera, Herzog von Tarifa, welcher 1521 gemeinsam mit dem Dichter Juan de la Encina das gelobte Land besuchte und sich dort das Haus des Pilatus in Jerusalem zum Vorbilde nahm, führte den Bau fort; Afan de Ribera, Herzog von Alcala und Vizekönig von Neapel, vollendete ihn 1533. Dem älteren Bauteile dürfte die **Kapelle** (**Blatt 41**) angehören, bei der sich in den fast überreichen Mudejarschmuck spätgotische Elemente einmischen. Die Azulejos scheinen aber auch hier den letzten Baujahren anzugehören. Ihre teils dem Flächenstile nicht mehr ganz entsprechende, teils in Renaissanceformen übergehende Gestaltung spricht hierfür. Interessant ist, wie das Maasswerk in der Hand des in Stuck bildenden Mudejar sich zu einem Flächenmotiv umbildet. Von hoher Schönheit ist der zweite Hof des Palais (**Blatt 40**), dessen Abschluss jene Kapelle bildet. An edler Freiheit und freier Abwägung der Massen mit den italienischen Renaissancehöfen wetteifernd, zeigt der zweigeschossige Bau eine strengere statische Entwickelung der Formen, eine minder phantastische, aber in sich völlig abgeschlossene, künstlerische Wirkung.

Blatt 42. Alte Kathedrale zu Salamanca.

Die Entstehung dieses Baues ist auf Bernard, Erzbischof von Toledo, zurückzuführen, der, Franzose von Geburt, zahlreiche seiner Landsleute nach Spanien brachte, unter welchen Geromino Visquio aus Périgord, den Freund des Cid, der später Bischof von Salamanca wurde. Dieser scheint der Gründer der Kathedrale gewesen zu sein, deren Alter etwa auf das Jahr 1100 zurückgeht.

Unsere Tafel stellt den frühromanischen Ostchor der dreischiffigen Anlage dar, rechts die Hauptkoncha, daneben die an das Querschiff sich anlehnende Koncha in der Achse der Nebenschiffe, weiterhin den Treppenturm und den südlichen Flügel des Querschiffes mit einem östlichen Thore. Das gleichfalls dem 12. Jahrhundert angehörige Kapitelhaus bildet den linken Abschluss unserer Darstellung, während rechts im Schatten die 1513—1560 errichtete, das halbe Seitenschiff der alten zerstörende Neue Kathedrale (siehe **Blatt 82**) sich mächtig erhebt. Die Kirche ist prachtvoll erhalten. Der Chor zeigt noch rein den Stil des 12. Jahrhunderts, im Querschiff beginnen gotische Bogen sich geltend zu machen, die den Treppenturm auch bekrönen. Von besonderer Schönheit ist der Vierungsturm, der sich in der Formgebung eng an südfranzösische Vorbilder anschliesst. Die flachen Dächer erscheinen als ursprünglich beabsichtigt, da sonst dieser Schmuckbau teilweise verdeckt worden wäre. Über ihn hinweg sieht man den barocken Kuppelturm an der Westfront der Neuen Kathedrale.

Blatt 43—44. San Pedro zu Avila.

San Pedro liegt ausserhalb der gewaltigen Mauern der altcastilischen Stadt, welche von dem römischen „Meister der Geometrie“ Casandro und dem französischen Architekten Florin de Pituenga zwischen 1088 und 1099 errichtet wurden. Die Kathedrale der Stadt legte Alvar Garcia aus Estella in Navarra um 1090 an. Es sind also auch hier und mithin wohl auch an San Pedro französische Einflüsse nachweisbar; denn diese Kirche entstand zu Anfang des 12. Jahrhunderts, wenn sie gleich vor 1350 schwerlich vollendet wurde. Die vierschiffige Anlage ist nach Osten durch drei Konchen abgeschlossen, über der Vierung erhebt sich ein unausgebauter Turm, ein zweiter steht am Ende des südlichen Querschiffes. Beachtenswert ist die Ostfaçade sowohl durch das schöne Rundbogenthor als durch das reich ausgebildete Radfenster.

Blatt 45—46. San Vincente zu Avila.

Auch diese Kirche liegt vor den Mauern der Stadt und wurde im 12. Jahrhundert errichtet. Sie besteht aus einem dreischiffigen Langhaus, weit ausladendem Querschiff, drei Absiden an der Ostfront, zwei Türmen und breiter Vorhalle an der Westfront. **Blatt 45** giebt die südliche Ansicht. Man sieht den über die Seitenschiffe emporragenden Obergaden des Mittelschiffes, rechts das etwas niedrigere Querschiff, den schon gotischen, unausgebauten Vierungsturm (1252 bis 1284), das reich mit Statuen verzierte Prachtthor im zweiten Schiffjoch, vor diesem aber die in Granit gebildete luftige, erst dem 13. Jahrhundert angehörende Vorhalle. Die an das Querschiff angebauten kleinen Hallen enthalten Gräber. Von den Westtürmen, deren südlicher nur zwei Stock hoch ist, während der nördliche 1440 ein drittes erhielt, sieht man auf **Blatt 49** nur die durch gedrechseltes Gitterwerk verdeckten, der Vorhalle zugekehrten Seiten, zwischen welchen das Hauptthor sich erhebt. Dieses sowohl wegen seines kostbaren ornamentalen als seines feierlich ernsten, figürlichen Schmuckes ausgezeichnete Werk zeigt in den beiden Tympanen links Lazarus und den reichen Mann, rechts den Tod eines Heiligen, dessen Seele Engel gen Himmel führen, ferner am Mittelpfeiler Christus thronend, an den sich verkröpfenden Seitenpfeilern zehn streng und befangen gebildete Heilige.

Blatt 47. Convento de las Huelgas bei Burgos.

Das Kloster wurde 1180 gegründet, 1187 bezogen und 1199 feierlich als Cistercienserinnenstift geweiht. Der vorhandene Bau reicht aber schwerlich über das 13. Jahrhundert zurück. Unsere Abbildung ist von Nordwesten genommen. Man sieht das Langhaus mit seinem Obergaden, das niedere Nordschiff und das nördliche Querschiff mit hohem Giebel; ferner den unausgebauten Vierungsturm und den mächtigen Glockenturm, der sich an die Kapellen des Querschiffes nördlich anreiht. An diesen Bauteilen ist der romanische Stil rein gewahrt. Nur am letzten System des Langhauses treten schon Strebebogen als Vorboten der Gotik auf. Der reizvolle, leider meist vermauerte Kreuzgang gehört einem Umbau von 1279 an. Nur die an das Ostschiff sich anlehnenden Teile sind älter, noch im Rundbogen gebildet. Namentlich gilt dies von der Vorhalle mit dem schönen Radfenster, wenngleich deren Thor in der Renaissancezeit verändert worden ist.

Blatt 48. San Esteban zu Segovia.

Die Kirche, welche von ihrer Südseite dargestellt wurde, ist von geringer Bedeutung und durch Umbauten beeinträchtigt. Künstlerischen Wert haben nur die südliche Vorhalle in ihrer vornehmen romanischen Durchbildung und der sehr schöne, in sechs Stockwerken sich aufbauende Turm, welcher in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts vollendet wurde.

Blatt 49. Sta. Vera Cruz bei Segovia,

einen Kilometer östlich der Stadt jenseits des Eresma-Flusses gelegen. Der Bau entstand 1204 durch den Templer Orden als eine Nachbildung des heiligen Grabes, das heisst jenes byzantinischen Baues, der sich über dem heiligen Felsen zu Jerusalem erhebt, der sogenannten Felsenkuppel. Die Kirche besteht aus einem Zwölfeck in schlichten romanischen Formen. Gegen Süden und Westen öffnet sich ein Rundbogenthor. In der Mitte ist ein kleineres, in zwei Geschosse geteiltes Zwölfeck geschaffen, gegen welches die von Rippen geteilten Tonnengewölbe des Umganges sich anlegen. Der untere Stock des Mittelbaues stellt die Höhlung des Felsengrabes, der obere den Dom über diesem dar. Gegen Osten legen sich drei Chöre, gegen Süden ein schlichter Turm an.

Längsschnitt und Grundriss von Sta. Vera Cruz bei Segovia

Blatt 50. San Martin zu Segovia.

Auch dieses durch seinen romanischen Turm und seine Arkaden ausgezeichnete Bauwerk gehört dem 12. Jahrhundert an, erhielt aber seinen vornehmsten Schmuck erst im folgenden. Von hoher Schönheit sind namentlich die gekuppelten Säulen mit ihren Figurenkapitälen am Umgange. Dieser zieht sich auch längst der Westfront hin.

Blatt 51. San Isidoro zu Leon.

Unser Blatt stellt das Hauptthor in der Mitte der Südfront der schon 1030 gegründeten, 1149 geweihten Kirche dar; und zwar ist dies zweifellos eines ihrer ältesten Teile. Sehr bemerkenswert ist ihr figürlicher Schmuck. In den Zwickeln sieht man rechts den heiligen Isidor, links eine weibliche Heilige, darüber einen Fries musizierender Gestalten, endlich abschliessend die Figuren des Tierkreises. Im Tympanon erscheint das Lamm Gottes und das Opfer Abrahams. All das ist in einer unbeholfenen und strengen Weise dargestellt, die auf hohes Alter schliessen lässt.

Blatt 52. Kathedrale zu Siguënza.

Die Geschichte des Baues ist wenig aufgeklärt. Wohl kaum reicht ein wesentlicher Teil bis in das 12. Jahrhundert zurück, obgleich 1102 und 1123 als Baujahre genannt werden. Die älteste erhaltene Anlage dürfte der Chor sein, der sich auf unserer von Süden genommenen Ansicht in den reichen romanischen Formen des beginnenden 13. Jahrhunderts darstellt. Die niedrigen

Umgange fügte erst die Renaissancezeit hinzu. Ebenso gehört das mächtige Rosenfenster des Querschiffes der Blütezeit romanischer Kunst an, während an den Fenstern des Obergadens im Hauptschiff schon der Spitzbogen sich geltend macht. Östlich (rechts) vom schmucklosen Turme sieht man die Kapelle der heil. Katharina, welche in das 15. Jahrhundert zu setzen ist, westlich (links) das Hauptthor in den eleganten Formen der Spätrenaissance.

Blatt 53. Kathedrale zu Leon.

Auf diesen Bau wird an anderer Stelle (bei **Blatt 61**) näher einzugehen sein. Unser Bild giebt ein Grabmal von der Westseite des nördlichen Querschiffes wieder, welches laut Inschrift 1242, also in der Blütezeit der Frühgotik, entstand. Es stellt einen Bischof auf einem Sarkophag liegend dar, über ihm wölbt sich ein Rundbogen auf zwei kurzen Säulen. Die Archivolte ist gezackt, durch Engelsgestalten und naturalistisches Ornament belebt. Den Hintergrund der Nische füllt eine Bildwand aus. Diese stellt im oberen Felde die Kreuzigung Christi, im unteren eine Reihe von Geistlichen und Volk in Relief dar, welche den liegenden Bischof weihen, beweinen und anbeten. Auf dem Sarkophag sieht man die Verteilung von Brot an Arme und Gebrechliche, während von links her neue Brotmengen herbeigetragen werden. Die Bildnerei erreicht zum Teil den höchsten Rang mittelalterlicher Kunst und steht jener von Amiens und Rheims gleich. Die grosse Einzelstatue in den Seitennischen ist nicht ganz auf gleicher künstlerischer Höhe

Blatt 54—57. Kathedrale zu Burgos.

Der Gründer der Kirche, Bischof Moritz (1213 -1238), war nach der Überlieferung von Geburt ein Engländer, der Deutschland und Frankreich bereiste, als er Beatrice, die Tochter des Herzogs von Schwaben, für König Ferdinand II. von Kastilien als Gattin heimholte. Zwei Jahre nach dieser Reise (1221) legte er den ersten Stein zur Kirche Der Einfluss der französischen Dome ist mithin durchaus erklärlich. Im Jahr 1230 wurde die Kirche schon benutzt, auch scheint sie im Laufe des 13. Jahrhunderts im Wesentlichen vollendet worden zu sein. Die beiden Turmspitzen baute Juan de Colonia (Johann von Köln) 1442—1456. Ein umfassender Umbau wurde seit 1539 ins Werk gesetzt, indem die Vierung erneuert wurde. Der Architekt Felipe de Borgoña, der um 1543 gestorben sein muss, begann diese Arbeit mit der Aufführung der Vierungspfeiler. Unter ihm und nach ihm arbeiteten Juan de Vallejo und Juan de Castañeda. 1567 war der Bau vollendet.

Beim Eintritt in die Stadt Burgos durch das Thor des Fernand Gonzalez (**Blatt 94**) gewinnt man den in **Blatt 54** wiedergegebenen Anblick Am Abhange des Hügels, welcher die Citadelle der Stadt trägt, liegt der grossartige gotische Dombau. Erst nachträglich wurden zwischen die nördliche Umfassungsmauer des Langhauses das Querschiff und die Hochstrasse, die spätgotischen Kapellen der heiligen Tekla und Anna eingefügt, welche sich nach aussen als wenig gegliederte Massen zeigen. Der Bau verlor dadurch wesentlich an Freiheit. Auch die Südfront ist durch Kreuzgänge und den ärmlichen Bischofspalast verbaut. Um so freier strebt die Westfront empor. Der kleine, von Spitzsäulen eingefasste Vorhof und das ganze Thorgeschoss gehören dem 18. Jahrhundert und der ersten traurigen Zeit gotischer Erneuerungssucht an. Das Mittelthor (**Portada del Perdon**) ist völlig umgestaltet, die Seitenthore haben nur noch die alten Reliefs der Empfängnis und Krönung Mariä. Erst in der Höhe der Triforien tritt der alte Bau hervor, und zwar mit einem dem Langhausschiff entsprechenden, mächtigen Blendbogen, dem riesigen Rosenfenster in der Achse und den Türmen zur Seite, die sich in drei, im hohen Grade organisch entwickelten Stockwerken als mächtige Rechtecke mit vorgelegten Strebepfeilern aufbauen. Nur die Uhr im Nordturm greift mit ihren Renaissanceformen in die harmonische Gestaltung dieses Bauteiles ein, welcher an Klarheit und freiem Verhältnis der horizontalen und vertikalen Linie zu einander von keinem gotischen Bauwerk übertroffen wird. Völlig im Geist dieser Teile ist auch noch die herrliche Blende vor dem Kirchendach, welche die Mittelgeschosse der Türme verbindet, eine freiere Masswerkstellung mit einem Figurenkranz, der über die acht Gestalten im Mittelbau hinaus an den Strebepfeilern sich fortsetzt. Im Gesimse über diesem Bauteile steht die heilige Jungfrau, während der Fries in einer frei aus dem Stein heraus gemeisselten Inschrift besteht: „Pulcra es et decora". Ähnliche Inschriften finden sich als Abschluss des Turmrumpfes und am Umgang unter der Turmspitze · Nördlich „Ecce agnus dei" und „Jesus", südlich „Pax vobiscum" und „S. M." (Sancta Maria). Dieser Schmuck sowie die Riesen auf den Strebepfeilern dürften schon dem Johann von Köln angehören, welcher die Turmhelme schuf. An Vollendung stehen diese dem älteren Werk wesentlich nach. Auf den Vierungsturm wird später (bei **Blatt 95**) noch zurückzukommen sein

Blatt 57 zeigt den Einblick in das Querschiff von der grossen Freitreppe hinter der etwa 9 Meter über dem Kirchenpflaster in den Raum einführenden **Portada alta**. Das ursprüngliche System entwickelt sich namentlich in dem gegenüberliegenden, südlichen Flügel. Man sieht die den französischen Kathedralen verwandte Formgebung, die prächtigen Triforien, die strenge Wölbart über reich gegliederten Diensten, das grossartige Rosenfenster. Die Einheit des Anblickes wird beeinträchtigt durch die erst später, im plateresken Stile (seit 1539), eingefügte Vierung. Die fein kannelierten, aber trotz des reichen und eigenartigen bildnerischen Schmuckes schweren Rundsäulen, die an diese anstossenden Joche der Schiffe mit ihrer zwischen Renaissance und Gotik schwankenden Formgebung, die höchst geistvolle Lösung des Überganges zur achtseitigen Kuppel, sowie diese selbst mit ihrem Inschriften- und Wappenschmuck gehören einer anders gearteten Zeit an, als die ursprünglichen Bauteile. Die Querschiffe schliesst ein Bronzegitter ab, hinter dem man die beiden Kanzeln am Eingang zum hohen Chore (zur Capilla major, links) sieht. Wie in den meisten spanischen Kirchen gehört das Mittelschiff ausschliesslich der Geistlichkeit

Blatt 55 giebt das Thor in dem südlichen Querschiffflügel, die **Puerta del Sarmental**, welches unter dem auf **Blatt 57** dargestellten Rosenfenster in einer prächtigen, leider vielfach verbauten Façade sich öffnet. Es gehört der Mitte des 13. Jahrhunderts und der besten Zeit gotischer Frühkunst an. Über den Blendarkaden, welche den unteren Teil der Thürgewände beleben, stehen sechs überlebensgrosse Statuen, links zunächst Aron und Moses, rechts Peter und Paul, zwei weitere Statuen schliessen sich unter dem reichen Baldachin seitlich, ein Bischof vor dem Mittelpfeiler an diese Reihe an, welche durch den Anbau des Kreuzganges rechts und der Kapelle links abgekürzt wurde. Der Spitzbogen des Thores ist aus drei Figurenreihen gebildet, in welchen der himmlische Hofstaat um den im Tympanon thronenden Christus dargestellt ist Die innere Reihe zeigt Weihrauch und Kerzen darbringende Engel, die äussere musizierende Könige. Um den Herrn herum schweben die Symbole der Evangelisten und sitzen die letzteren selbst, an Tischen seine Lehre niederschreibend. Die zwölf Apostel sitzen in würdiger Reihe zu seinen Füssen unter einem Baldachin, in welchem die Türme des himmlischen Jerusalem zur Verwendung kamen. Höchst bedeutend ist auch der unbefangen naturalistische, ornamentale Schmuck sowohl in Stein, als in den eigenartig abgeteilten Thüren, in Holz.

Bildnerisch noch höher steht der Schmuck eines Thores (**Blatt 56**) zu dem angeblich unter Enrique II. (1379—1390), thatsächlich wohl aber schon früher erbauten Kreuzgange, welcher die Ostwand des südlichen Querschiffes durchbricht. An den Gewänden stehen hier auf Konsolen links der Erzengel und Maria, die mit köstlich fein beobachteter Bewegung die Verkündung vernimmt; rechts davon David und Jesaias. Baldachine bedecken ihre Häupter. Die Wandflächen sind in Relief-Wappen abgeteilt, in welchen das Schloss von Kastilien mit dem Löwen von Leon nach Art der Azulejos abwechselt. Im Tympanon erscheint die Taufe des Herrn, dem Johannes den Glorienschein aufsetzt, während ein Engel mit dem trocknenden Linnen bereit steht; Zuschauer sammeln sich, die Taube senkt sich nieder, Apostel und Könige thronen in den Archivolten. Die in Holz geschnittenen Thürflügel, welche dem 15. Jahrhundert angehören, zeigen Peter und Paul in grossen sitzenden Figuren, darüber den Einzug in Jerusalem und die Niederfahrt zur Hölle, beide in figurenreichen Kompositionen unter phantastischer Architektur. So kräftig diese Gestalten im Ausdruck sind, so erreichen sie doch nicht entfernt jene des Thores selbst, die zu den besten Werken der Frühgotik überhaupt gehören.

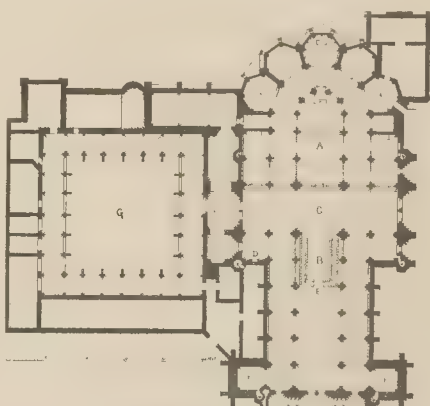
Blatt 58—59. Kathedrale zu Barcelona.

Unsere Abbildung **Blatt 58** zeigt den Blick aus dem Ostflügel des grossen Kreuzganges gegen das Thor im Nordflügel des Querschiffes der Kathedrale selbst. Dieses Thor ist der einzige bei einem Neubau (1298) erhaltene Teil des älteren, 1058 geweihten Domes. Die noch der Antike nachgebildeten, teilweise aber auch mit Figuren geschmückten Kapitäle, die in derbem Zickzack verzierten Archivolten sind Beweise, dass das Thor wohl noch dem 11. Jahrhundert angehört. Das Tympanon und der bekrönende Wimperg wurden dagegen im 15. Jahrhundert hinzugefügt. Der Kreuzgang soll 1448 vollendet worden sein. Die architektonischen Formen bestätigen dies sowohl hinsichtlich der Kapellenreihen, von denen man rechts im Bilde zu beiden Seiten eines nach Osten führenden Thores den Anfang sieht, als hinsichtlich des rechtwinkeligen Umganges selbst. Jünger scheint dagegen der grosse Pfeiler links zu sein, der zu einem die Ecke des Kreuzganges bildenden, reicher verzierten Brunnenhaus gehört. Er dürfte eine dem Ende des 15. Jahrhunderts nicht ferne Entstehungszeit haben

Blatt 59 zeigt ein Thor am westlichen Ende des Südflügels des Kreuzganges in wunderbarer Mischung der Stile. Zu der etwas nüchternen Hochgotik gesellt sich der Rundbogen und die Vorliebe für überreiche Profile sowie endlich eine italienische Behandlung des ornamentalen Details, während in den Holzthüren die maurischen Einflüsse kräftig sich geltend machen.

Blatt 60 61. Kathedrale zu Leon.

Die Kathedrale zu Leon wurde vom Bischof Manrique (1181—1205) gegründet. Der Bau wird 1258 erwähnt und 1273 und 1303 als vollendet bezeichnet. Im Aufbau dürfte kein Teil weit über 1240 zurückreichen. Dieser ältesten Anlage



Grundriss der Kathedrale zu Leon

A. Capilla mayor. *B.* Coro. *C.* Vierung. *D.* Grabmal. *E.* Trascoro. *F.F.* Turm. *G.* Kreuzgang.

entstammt der in **Blatt 60** dargestellte Teil der Hauptfront. Vor die drei Westthore der Kathedrale legt sich eine Vorhalle, welche sich in drei Hauptbogen und zwei sehr steilen Zwischenbogen über vier Pfeiler weg von den Eckstreben eines Turmes zu jenen des andern zieht. Auf unserm **Blatt 60** sieht man zwei dieser Pfeiler, deren runder Kern durch vier Halbsäulen verstärkt ist und auf Konsolen kleine Statuen trägt. Den nur schmalen Zwischenraum von

diesen Pfeilern zu den Thürgewanden uberbrückt ein wagerechter Sturz Die Flachen in den Gewanden der Hauptthure sind in Anlehnung an maurische Kunst gemustert, tragen jedoch uber Blendarkaden eine Reihe von Aposteln unter Baldachinen, wahrend vor dem Mittelpflaster ein vielverehrtes Bild der heiligen Jungfrau (Nuestra Señora la Blanca) mit dem Kinde steht (in einem Rococo-Gitterschrein). Diese Statuen sind nicht eben bedeutend, namentlich flach im Gesichtsausdruck. Um so schoner ist das Tympanon. Auf dem unteren Friese sieht man das jungste Gericht: In der Mitte den Engel mit der Wage, am Ende links Petrus am Himmelsthor, dazwischen Lustwandelnde und Musizierende, rechts die Siedekessel des Fegefeuers und die verschlingenden Rachen der Holle. Im Hauptfeld thront der segnende Christus zwischen Engeln, hinter welchen Johannes und Maria knieen, daruber Engel mit der Dornenkrone. In den Archivolten ist die Auferstehung und Verdammnis in lebhaft bewegten Gruppen dargestellt. Unverkennbar sind verschiedene, wenn auch gleichzeitige Hande am Thore thatig gewesen, dessen Entstehung auf etwa 1280 zu setzen ist. Die Thurflugel entstammen der Renaissancezeit.

Blatt 61 zeigt die Ansicht des Langhauses von dem nördlich an das Querschiff sich anlegenden Kreuzgange aus. Der Bau wurde in neuerer Zeit fast durchweg restauriert, und zwar vom Señor Lavinia bis zu dessen 1868 erfolgten Tode, spater von D. Anrés H. Callejo, jetzt vom Señor Amador de los Rios. Die Entwürfe lieferte der beruhmte Don Juan Madrazo († 1880). Man hat vor sich die Nordfaçade des Querschiffes mit seinem grossen Rosenfenster, die Strebebogen des Langhauses, die beiden mächtigen, jedoch nicht zur ursprunglichen Anlage gehörigen Turme, zwischen welchen ein dem 17. Jahrhundert angehöriger Giebel sichtbar wird. Überall ist in der Renaissancezeit der Bau weiter ausgeschmuckt worden. So schuf diese den Rundturm uber dem eine Treppe beherbergenden ersten Strebepfeiler des Querschiffes. Der dem 17. Jahrhundert angehörige Kreuzgang büsste sein Masswerk ein und erhielt dafür ein Gesims und die Verzierungen der Strebepfeiler im plateresken Stil. Seine schone Weitraumigkeit wurde dadurch nicht beeinträchtigt. Im Inneren des Ganges erkennt man Teile seines grossartigen Schmuckes, eine Darstellung der Geschichte des neuen Testamentes und zahlreiche Denkmale in Reliefplastik.

Blatt 62 -63. Kathedrale zu Toledo.

Die Kathedrale von Toledo steht an Stelle eines alteren Baues, den die Mauren zu einer Moschee umgestaltet hatten. Im Jahr 1227 wurde von Konig Ferdinand III. der erste Stein zu einem Neubau gelegt, der die altere Kirche vollstandig verdrangte (Siehe **Blatt 72**). Wahrend die Gesamtanlage in einem Guss nach dem ursprunglichen Plane geschaffen wurde, erfolgte der Aufbau zu verschiedenen Zeiten nach wechselndem Plan.

Davon giebt **Blatt 62** Kunde, die allein freie Ansicht, wahrend sonst die grosse Kirche mit ihren zahlreichen Anbauten in dichtem Hausergewirr steht. Der Blick ist von den Fenstern des Rathauses (Ayuntamiento) genommen. Den kleinen Rathausplatz begrenzt gegen Nordwesten (links) der erzbischofliche Palast, von dem ein Gang, in einem Bogen die Strasse uberschreitend, nach dem nördlich an das Langhaus sich anlegenden Kreuzgang führt. Die Façade und die Turme gehören nicht dem ursprunglichen Baue an, von welchem ausser dem Masswerk im Obergaden des Querschiffes und den Streben des Langhauses von dieser Seite kaum ein Stein zu sehen ist. Die Westfront wurde 1418 begonnen, der nördliche (linke) Turm 1425 durch Alvar Gomez. Im Jahr 1479 wurde der obere Teil der Front vollendet, aber 1787 das Ganze wieder durch Eugenio Durango umgebaut. Dadurch wurde das schöne Rosenfenster aus der ersten Halfte des 14. Jahrhunderts verdeckt. Den Nordturm baute Alonso de Covarrubias, der 1534—1566 Dombaumeister war. Doch wurde er nach einem Brande von 1660 erneuert und erhielt damals die drei Metallreifen am sonst wohl etwas mager wirkenden Helme. Der Aufbau, der von grosser Kraft und Meisterschaft in der Behandlung der Massen zeugt, steigt in sechs Geschossen rechtwinkelig empor, entwickelt sich dann von einem von Fialen umgebenen schlanken Rechteck-Stockwerke zum Helme. Die unteren Geschosse sind vielfach mit Azulejos geschmuckt, deren heiteres Farbenspiel die Strenge der Anordnung belebt. Der sudliche Turm, welcher eine mozarabische Kapelle beherbergt, wurde im 15. Jahrhundert nur bis in das erste Geschoss gefördert. Auf dieses setzte Jorge Teotocopuli 1631 die überaus reizvolle Kuppel, in der sich Gotik und Renaissance in der glücklichsten Weise zu harmonischer Wirkung mischen.

Blatt 63 stellt das Sudportal der Kathedrale dar, nach den kleinen Lowen auf der Umzaunung des Vorhofes **Puerta de los Leones** genannt, welches Anequin de Egas aus Brüssel, der 1459 Dombaumeister wurde, gemeinsam mit Juan (oder Alfonso?) Fernandez de Llena und Juan Aleman als Bildhauer fertigte. Letzterer ist von 1462 bis 1466 am Bau nachweisbar.

Das zierlich profilierte Thor zeigt eine schwerlich je wieder erreichte Feinheit der Meisselarbeit. Nicht nur sind die zehn Apostelstatuen, deren niederlandische Herkunft unverkennbar ist, mit sorgsamer Liebe im Detail durchgeführt, sondern auch die Statuen in der reichen Architektur ihnen zu Füssen, wie endlich jene in den Archivolten zeigen bei kleinstem Maassstab vollkommene Durchbildung Die abwechselnden Gruppen von fliegenden und musicirenden Engeln unter zierlichen Baldachinen an letzterer Stelle entsprechen in ihren Verhaltnissen den Reliefs des Tympanon, dessen oberen Teil architektonische Gebilde füllen. Die Broncethore, welche Francesco de Villalpando 1545 fertigte, sind leider durch barbarische Vorbauten verdeckt

Interessant ist die Art, wie das 18 Jahrhundert sich hier mit der Gotik abfand, indem es die Blendarchitektur mit Geschick nachahmte, durch ihre Statuen und Hochreliefs, sowie durch die den Spitzbogen abschliessende aufgerollte Hohlkehle den Bau im alten Sinne zu schmücken trachtete. Die Himmelfahrt Maria uber dem Mittelpfosten der Thüre ist mit feinem Gefuhl in die Architektur hineinkomponiert. Marcano Salvatierra war der Bildhauer, der dies Werk 1776 ausführte

Blatt 64—65. Kathedrale zu Sevilla.

Unser **Blatt 64** giebt die Ansicht der grossartigen, aber leider durch Anbauten beeintrachtigten Kirche von Osten, vom Alcazar her. Links sieht man die Ecke der Borse (Lonja), rechts schliesst der berühmte Turm **Giralda** das Bild ab. Dieser stellt den einzigen hier sichtbaren maurischen Rest an der Kathedrale dar. Er wurde 1196 von Abu-Jussuf Yacub an die 1171 begonnene Moschee angefügt. Als Baumeister wird Jaber (spanisch Gever) genannt. Die Spitze, von der noch rechtwinkeligen Glockenstube an, fugte Fernando Ruiz 1568 hinzu, die Bekronungsfigur »El Girardillo« goss zu gleicher Zeit Bartolomé Morel. Die Kathedrale selbst, auf Grund einer Moschee 1403—1506 erbaut, dann, nach Einsturz der Mittelkuppel, 1519 von neuem vollendet, hebt sich in ihrem Thor- und Vierungsbau und sudlichen Querschiff deutlich hervor, wenngleich die uber zwei Schiffe sich fortspannenden Strebebogen in ihrer ungleichmassigen Ausbildung den Ueberblick über das Ganze sehr erschweren. Man erkennt jedoch den in der Renaissancezeit ausgebauten, mit flacher Kuppel und wirkungsloser Laterne überdeckten Chor, an den sich die wappengeschmuckte Capilla real anlegt Den Vordergrund nimmt die Sala Capitular mit der **Sacristia mayor** (**Blatt 119**) ein, ein grosser von einer Kuppel uberdeckter Nebenraum, den Diego de Riaño († 1533) und nach diesem Gainza (1530—1543) schufen Die Fortsetzung, welche die Renaissancefaçade dieses Nebenbaues jenseits des Thores in das Südquerschiff erhalten sollte, blieb unvollendet

Dem schonen Westthore (**Blatt 65**) aus der Mitte des 15. Jahrh. mit seiner wohldurchbildeten spatgotischen Architektur fehlt leider der alte bildnerische Schmuck Das Tympanon, eine Himmelfahrt Maria darstellend, gehört der Barockzeit an.

Blatt 66 -67. Audiencia real zu Barcelona

oder **Casa de la Deputacion**, das Stadthaus, welches 1365 gegrundet, aber 1609 umgebaut wurde, ist ausgezeichnet durch seinen im 15. Jahrh. von Pedro Blay erbauten dreigeschossigen Hof. Dieser Meister wurde 1436 an den Bau berufen Die kostliche offene Arkade, wie der weitgespannte Bogen der Freitreppe kennzeichnen ihn ebensosehr als feinen Kunstler, wie als hervorragenden Techniker. Die Losung der Ecke mit ihren Renaissancesaulen gehort erst dem 16. Jahrh. an, ebenso die Nische unter der Treppe. Dagegen ist die Balustrade und der schöne St. Georg auf **Blatt 67** der Mitte des 15. Jahrh. zuzuschreiben.

Blatt 68. Casa Lonja (Börse) zu Valencia.

Dieser ausgezeichnete Profanbau wurde 1498 begonnen, in dem Jahre, in welchem Meister Pedro Compte die Kathedrale der Stadt vollendet hatte. 1498 wurde er zum ewigen „Alcaiden“ der Lonja ernannt. Er dürfte also der Meister des Baues gewesen sein, da er auch als „Maestro Mayor“ zu jener Zeit der Stadt diente. Die Borse teilt sich in einen dreigeschossigen Bauteil von feiner architektonischer Anordnung, einen mittleren Thurm, in dem namentlich das schone obere Fenster zu beobachten ist, und den grossartigen Saalbau. Allem Anschein nach ist der dreigeschossige Bau der neuere. Die Formen des Obergeschosses verkunden schon die letzte Form der Gotik, die Medaillons in der Brustung die Annaherung der Renaissance.

Blatt 69. Casa de los Innocentes zu Cordoba.

Das grosse Thor ist ein Beispiel der ausgebildeten Spatgotik, in die sich bereits allerlei fremdartige Elemente einmischen: Der Rundbogen als Hauptmotiv, die Ueberschneidungen und Durchdringungen der Profile, das kleine Fullornament, in dem die Renaissance sich ankundigt, die krause Form des Blattwerkes der Knaggen, die Verwendung der struktiven Formen lediglich zum Schmuck

Blatt 70—71. San Juan de los Reyes.

Diese Kirche ist als ein Ruhmesdenkmal des Konigs Ferdinand und der Konigin Isabella nach dem Siege bei Toro (1476) uber die Portugiesen seit 1477 errichtet worden. Der Architekt war Juan Guas, der manchmal mit uber 100 Steinmetzen arbeitete, um den Wunsch der Bauherren auf schnelle Vollendung des Werkes zu befriedigen Die Kirche, deren Façade erst unter Philipp II. entstand, besteht aus einem 56 Meter langen Schiff mit vier Jochen. Vor dem aus dem Achteck geschlossenen Chor ist eine bescheidene Querschiffanlage angeordnet. Die fein gegliederten und durch aufstrebendes Ornament belebten Pfeiler tragen die Gurten und Rippen auf reich bildnerisch ausgestatteten Kapitalen. Ein machtiges Spruchband umzieht die gesamte Kirche nach Art eines Gurtgesimses. Reich entwickelt wurde der Vierungsturm, der im Innern als lichtspendende Kuppel auftritt Von besonderem Reiz ist die Ausbildung der beiden Querschiffe: Die balkonartige Empore mit den Inschriften des Konigspaares, der glänzende Wappenschmuck der Wandflachen, die reiche Ausstattung mit Figuren und Ornament zeigen die Schaffenslust des Meisters, die sich mit hohem Schonheitsgefuhl und sicherer Darstellungskraft paart. Namentlich ist die Behandlung der Wappen und der sie haltenden Adler von echt monumentaler Wirkung. Leider wurden im Querschiff und Chor die Fenster vermauert und uberhaupt Vieles im Bau zerstort, da er eine Zeit lang zu profanen Zwecken benutzt worden ist. **Blatt 70** zeigt den Einblick in das sudliche Querschiff.

Blatt 72. Kathedrale zu Toledo.

Zum Bau der Kathedrale wurde, wie bereits bei **Blatt 62** und **63** dargelegt an Stelle einer alteren Kirche am 14. August 1227 durch König Ferdinand III der Grundstein gelegt. Eine erhaltene Grabschrift nennt den 1290 verstorbenen Baumeister, »qui presens templum construxit«, Petrus Petri, leider ohne seine Herkunft zu nennen. Street nimmt in Hinblick auf die Grundrissgestaltung namentlich des Chores an, dass er ein franzosischer Meister gewesen sei. Der Bau entstand in allen wesentlichen Teilen während des 13. Jahrhunderts als eine funfschiffige Anlage mit kräftig entwickeltem Querschiff, aus dem Achteck gebildetem Chor, aus dem Zwanzigeck entwickeltem ersten Umgang und einem zweiten Umgang, der durch das Einschieben von Zwickeln zwischen die rechteckigen Gewolbfelder fast zum Kreise wird. Vom Kapellenkranze erhielt sich noch ein Rest. Der Aufbau entspricht ebenfalls durchaus dem Schema der nordfranzosischen Gotik

Im 14. Jahrhundert erhielt der Bau mehrere Erweiterungen. Zunächst die Capilla di San Blas und den Kreuzgang, beide im Norden des Langhauses, zu denen am 14. August 1389 der erste Stein gelegt wurde; ferner die Verlangerung der Langsachse durch die Capilla San Ildefonso. Die grosste Bauleistung des 15 Jahrhunderts stellt der Bau der Westfaçade (**Blatt 62**) und des Südthores

(**Puerta de los Leones, Blatt 63**) dar. Der gleichen Zeit gehort die Capilla de San Jago an, welche sich nordlich an die Capilla San Ildefonso anschliesst, ein durch seine grossartige Wolbung ausgezeichneter Centralbau. Er uberdeckt die Graber des 1453 gestorbenen Don Alvaro de Luna und seiner Gattin. Das 16. Jahrhundert fugte dann noch unter anderen Erweiterungen die **Puerta de la Presentacion (Blatt 81)** hinzu, welche vom Westende des Langhauses in den Kreuzgang führt. Die Façadengestaltung wurde bereits oben besprochen. Zahlreiche andere bauliche Einzelheiten, die nicht zur Darstellung gebracht werden konnten, entziehen sich daher auch hier der Besprechung.

Blatt 73. Convento de S. Pablo zu Valladolid

war einst ein berühmtes Dominikanerstift, ist aber jetzt nach manchen Wandlungen seiner alten Schonheit meist beraubt, vielfach sogar abgebrochen worden. Die Kirche wurde 1443 1463 angelegt, spater fur den beruhmten Grossinquisitor Kardinal Juan Torquemada († 1468) weiter gebaut, doch erst zu Anfang des 17 Jahrhunderts für den Kardinal Herzog von Lerma vollendet. Die Franzosen haben die Kirche vielfach beschadigt, doch wurde sie in neuerer Zeit wieder hergestellt.

Die Façade, die man mit Unrecht dem Johann und Simon von Koln zuschrieb, zeigt in ihrem untern Teil die Formen der Spatgotik. Der überreiche Schmuck an Statuen, Baldachinen, Fialen, zum Flachornament gewordenem Masswerke, die Willkurlichkeiten der Linienführung weisen für die beiden untern Geschosse der Dekoration auf eine Entstehungszeit im Ende des 15. Jahrhunderts hin. Hier sieht man über der Thür die Krönung der Jungfrau und neben dieser Gruppe links knieend den Kardinal; Christus thront daruber, zur Seite Petrus und Paulus und die vier schreibenden Apostel. Die oberen Stockwerke lassen schon die Einwirkung der Renaissance erkennen, wenngleich die gotischen Formen noch uberall durchklingen. Die zahlreich angebrachten Schilde weisen das Wappen des Herzogs von Lerma vor und deuten an, dass unter diesem Kirchenfürsten weitgehende Änderungen an der Façade, namentlich an ihrem oberen Teile, vorgenommen wurden

Blatt 74 –75. Colegio de San Gregorio zu Valladolid.

Das Coleg wurde 1488 von Alonza von Burgos, Bischof von Palencia, gegrundet und 1496 für den Kardinal Ximenez vollendet. Der Architekt soll Macias Carpintero aus Medina del Campo gewesen sein, der aber 1490 durch Selbstmord starb. Ein anderer muss also sein Werk vollendet haben. Die Façade bildet eine wenig gegliederte Mauerflache mit reichem Brustungsgesims. Nur das Thor ist geschmuckt, dieses aber auf die reichste Weise, so dass es das Gegenstuck zur benachbarten Façade von S. Pablo (**Tafel 73**) bildet. In der Ausbildung seiner Formen steht dieser Bauteil (**Tafel 75**) zwischen den beiden Halften von S. Pablo. Spater als die unteren Stockwerke des Nachbarbaues entstanden, nahert er sich doch der Renaissance weniger als die oberen Teile von S. Pablo. Auch sind die Bildnereien minder fein, die Ornamente krauser, die Architekturteile flacher behandelt. Bemerkenswert ist das nach Art maurischer Fliesen angewendete Flachmuster, welches immer aufs Neue die Wappenlilie zur Musterung heranzieht, wie denn überhaupt die Heraldik eine sehr bedeutende Rolle in der Ornamentation spielt. Die strengere und edlere Formgebung der fruheren Bauzeit zeigt die Thure im Kreuzgang, welche gleichfalls das Lilienwappen des Kardinals tragt.

Dieses findet sich auch wieder im **Hof** des Colegs (**Tafel 74**). Hier zeigt sich bereits eine strenge wagerechte Teilung der Massen und ein hoch entwickeltes Gefuhl für Verhaltnisse. Wahrend die gewundenen Saulen des Untergeschosses noch gotisches Detail aufweisen, die Profile durchweg der alten Richtung zugehoren, zeigen sich doch schon aller Orten neue Gedanken: Die Überwolbung der Arkaden im Korbbogen, das Zusammenfassen der Mauerflachen durch eine das Gurtgesims belebende Kette, die den maurischen nachgebildeten, doch in der Form der Renaissance sich nahernden Oberfenster, der aus Reliefplatten, dem gordischen Knoten und dem Pfeilebundel gebildete Fries, die eigenartige Auflosung der Ecken durch Wappen all dies wird den Fachmann für den hier waltenden kraftigen Schaffensdrang einnehmen. Der Bau wurde neuerdings restauriert.

Blatt 76 –77. Palast der Herzöge von Infantado zu Guadalajara.

Dieser Palast wurde 1461 vom Marquis Diego Hurtado de Mendoza begonnen. Er zeigt in merkwurdigster Mischung jene Formen einer spanischen Protorenaissance mit gotischen Formen, die wir schon an den Bauten zu Valladolid zu beobachten hatten; und zwar nimmt hier die Gotik vorzugsweise die oberen, also logischer Weise s p a t e r erbauten Stockwerke ein. An der Façade haben die unteren Geschosse ihre Fenster verloren. Die jetzt vorhandenen zeigen die Formen der Fruhrenaissance. Die Fenster des oberen Geschosses dagegen, die einst eine luftige Arkade bildeten, sind vermauert, das Gesims ist neu. Bemerkenswert ist der Schmuck der Wandflachen durch gleichmassig verteilte Spitzquader, ferner das noch in Tropfsteinformen gehaltene Gurtgesims, die Umkleidung der Saulen mit Flachornament, die reizvolle Ausbildung der Erker, die sich an den zumeist rechts gelegenen noch am besten erhielt.

Von gleichem Geiste zeugt der **Hof.** Zwar fand Street an einer Saule des Untergeschosses die Inschrift „1570“. Doch bezieht sich diese unverkennbar auf jenen Umbau, der sich auch an der Façade geltend macht Die alte Saulenform tritt uns noch in der Ecke entgegen, wahrend die streng gebildete toskanische der spateren Zeit angehort. Die Gotik erhalt hier unter der Einwirkung maurischer Kunstart einen vorwiegend dekorativen Charakter. Man sehe die willkurlich reichen Bogenformen mit ihrem Zackenwerk, das die Flachen belebende Ornament. Das Schaffen der spanischen Kunstler dieser Richtung aussert sich auch in einem lebhaften Drang nach bildnerischer Formsprache, der sich in den Reliefiowen, dem reichen Wappenschmuck, den in das Masswerk der Brustung eingeflochtenen Kränzen geltend macht. Noch kampft das wagerechte System des mittelalterlichen Stiles, das die Architekten veranlasste, Fialen uber die Saulen des Obergeschosses zu setzen, mit der wagerechten Abteilungsart der klassisch beeinflussten Stilarten.

Blatt 78—79. Colegio mayor de Santa Cruz zu Valladolid.

Das Coleg wurde 1480 gegrundet und 1492 vollendet. Den Bau führte Enrique de Egas, der Sohn des Anequin de Egas aus Brüssel, aus. Jetzt wird er als Museum benutzt. Er zeigt in drei Stockwerken des **Hofes** bei noch vorwiegend gotischem Detail das Heranwachsen des Einflusses der Renaissance auch in der schlichteren, sachlicheren Behandlung der fast nur durch die Verhaltnisse wirkenden Bauformen. Die **Façade** zeigt unverkennbar Teile aus sehr verschiedenen Zeiten. Am Thore treten die Gotik und die Fruhrenaissance in Gestaltungen hervor, die wohl noch in die oben angegebene Bauzeit fallen konnen. Die Anordnung der Gesimse und der Brüstung ist dagegen anscheinend schon etwas spaterer Zeit, ebenso die Behandlung der Strebepfeiler. Die Fenster des Hauptgeschosses durften erst im 18. Jahrhundert ausgebildet worden sein, in der Zeit, aus der auch die Balkone stammen

Blatt 80. Hospital de Santa Cruz zu Toledo.

Das Hospital wurde 1494 für Findlingskinder eroffnet und enthalt jetzt eine Militarschule. Enrique de Egas schuf 1504 -1514 auch dieses vom Kardinal Mendoza unterstutzte Werk, welches den vollstandigen Sieg der Renaissance bekundet. Zwar finden sich in der Hohlkehle zwischen den Säulen und Archivolten noch die Baldachine und Statuen gotischer Portale, zwar sind die »sitzenden« Saulen, welche den Thüraufsatz tragen, Beweise der noch unbefangenen Verwertung der ihrem Sinne nach nicht erkannten Bauglieder, aber im Detail haben die Renaissanceformen uberall schon hohe Vollendung und Reife erlangt. Namentlich das Flachrelief ist von vollendeter Schönheit. Ebenso ist das Figurliche sehr beachtenswert: Im Tympanon sieht man den Kardinal vor dem Kreuz und der Jungfrau knieend, zur Seite Petrus und Paulus, darüber die Jungfrau mit zwei Engeln, die in naiver Weise Archivolte und Architrav durchschneidet. Im Giebel ist die Heimsuchung Maria zur Darstellung gebracht. Die beiden Fenster haben eine eben so anmutige als fein durchgebildete Verzierung, die in einem scharfen Gegensatz zu dem schweren und formenarmen Obergeschoss steht. Beachtenswert ist auch hier die geschickte Verwendung der Heraldik zu ornamentalen Zwecken.

Blatt 81. Kathedrale zu Toledo, Puerta de la Presentacion

(nicht Conception wie es auf der Tafel irrtumlich heisst), so benannt wegen der Darstellung Christi im Tempel, welche in dem Rundmedaillon uber der Thur in Relief zu sehen ist. Dieses Thor, auch **Puerta nueva** genannt, vermittelt den Zugang von dem im 14. Jahrhundert durch Rodrigo Alfonso erbauten, nordlich gelegenen Kreuzgang in das Langhaus (siehe **Blatt 72**). Man erkennt sowohl die fein profilierten gotischen Wandpfeiler mit ihren reich skulpierten Kapitalen als die sich anschliessenden gleichfalls in das 14. Jahrhundert zurückreichenden Wandgrabmaler. Das Thor selbst schuf Juan Manzano mit vier Genossen 1565. Die Renaissanceformen haben schon mehr Regelmassigkeit und straffe Gliederung erhalten, das Ornament zeigt aber noch den alten Schmucksinn und die in zierliche Kleinbildungen sich ergehende, hohe Meisselfertigkeit. Bemerkenswert ist die Art, wie geistreich der spanische Renaissancemeister sich mit der Gestaltung der den Übergang zur gotischen Architektur bildenden Wandflachenblenden abfand.

Blatt 82 - 84. Kathedrale zu Salamanca.

Die **Gesamtansicht der Stadt** ist genommen vom linken (sudlichen) Ufer des Tórmes, der von einer Brucke in 26 Bogen uberspannt wird; die 15 der Stadt zu gelegenen, also hier allein sichtbaren Bruckenpfeiler sind romisch, die ubrigen aus der Zeit Karls V. Hoch uber die beruhmte alte Universitatsstadt hinaus ragt die Neue Kathedrale Der Turm ist ein Werk des »beruchtigten« Architekten Jose Churriguera (geb. 1650 † 1725). Doch stammt der untere Teil von einer Ummauerung, welche man nach dem Erdbeben von Lissabon 1755 zur Stutze des Baues auffuhrte. Die geistvolle Mischung gotischer Elemente mit einer Kuppel, die hohe Schonheit der Umrisslinie des Turmbaues zeigen die grosse künstlerische Kraft ihres Meisters (vergl. **Blatt 42** und **90**). Vor der lang sich hinstreckenden Neuen Kathedrale aus der ersten Halfte des 16 Jahrhunderts mit der die Vierung deckenden weit spateren Kuppel sieht man die Alte Kathedrale oder doch wenigstens deren Hauptschiff, allerdings nur mit seinem Zinnenkranz, hervortreten. Der romanische Vierungsturm schaut allein deutlich erkennbar uber die Dacher heraus, ebenso die sich an die Alte Kathedrale anschliessenden Kreuzgange. Am rechten Rande des Bildes erscheint der Vierungsturm von **San Domingo (Blatt 98—99)**. Der grosste Teil der Stadt liegt jenseits des Hugels, dessen Spitze die Kathedrale bekront.

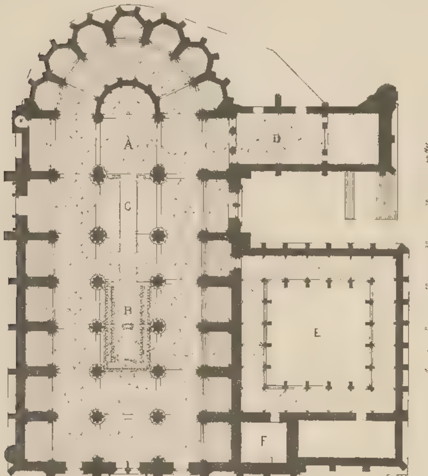
Diese **Neue Kathedrale** selbst wurde im 16 Jahrhundert angelegt. Im Jahr 1509 erhielten Anton Egas, damals Werkmeister an der Kathedrale zu Toledo, und Alfonso Rodriguez, Werkmeister zu Sevilla, den koniglichen Befehl, nach Salamanca zu gehen und dort einen Plan fur den beabsichtigten Neubau zu schaffen. Sie konnten sich aber nicht einigen, so dass 1512 eine Baumeisterversammlung zusammentrat, nach deren Tagen Juan Gil de Hontañon als Architekt und Juan Campero als Bauführer angestellt wurden. Der erstere durfte den Plan des Baues auf Grundlage der alteren Vorlagen durchgebildet haben. Im Jahr 1560 wurde die Kirche der Benutzung ubergeben. Das herrliche Hauptthor, das Werk des Juan de Juni und Gaspar Becerra ist von grossartiger Prachtentfaltung: Eine in Kleeblattbogen überdeckte Blende schliesst die beiden Thoroffnungen ein; die Archivolten zeigen in ihren Hohlkehlen Verzierungen in kostbarem, aus Pflanzen und Tieren gebildetem Ornament, sowie zwei Reihen Statuen unter Baldachinen; den Schlussstein ziert ein Engel, uber welchem, im Zwickel des im Eselsrucken aufwarts gebogenen Wimpergs, St. Michael steht, die Thuren und die über ihnen befindlichen Reliefbilder schliessen Korbbogen ab, deren jeder wieder mit Figurenschmuck versehen ist. Vor dem Mittelpfeiler steht die heilige Jungfrau, darüber der Heiland als Erloser, im Zwickel des Kleeblattes das Wappen des Erbauers. Die Reliefs zeigen die Geburt und die Anbetung Christi durch die heiligen drei Konige in figurenreichen, malerisch angeordneten Gruppen. Über dem Thor sieht man in weiteren Blenden Petrus und Paulus vor idealen Landschaften, in der Mitte den Gekreuzigten, der von Maria und Johannes beweint wird. Die erstaunliche Fulle des noch durchaus gotischen Details, der in Gegensatz zu ihr stehende Naturalismus in der Behand-

lung der Figuren, der gewaltige Maassstab der ganzen Anordnung machen dies Thor zu einem der merkwurdigsten Beispiele der Übergangszeit.

Blatt 84 zeigt uns das Nordthor in das Langhaus der Neuen Kathedrale, die **Puerta de las Palmas**, so genannt, weil im Tympanon der Einzug Christi in Jerusalem dargestellt wurde. Bei verwandter Behandlung und gleich reicher Durchbildung hat dieses Thor nicht gleich gewaltige Abmessungen.

Blatt 85. Kathedrale zu Segovia.

Die freie Lage des Baues, ein in Spanien so seltener Vorteil, gestattete hier die Aufnahme der Choransicht vom Nordosten her. Wir sehen den drei schiffigen, durch ein Querhaus abgeteilten Bau, den Umgang um den aus dem Sechszehneck gebildeten Chor und zum Teil die ihn umgebenden sieben sechseckigen



Grundriss der Kathedrale von Segovia.
A Capilla mayor. B Coro. C Vierung. D Sakristei. E Kreuzgang. F [illegible]

Kapellen. Der Bau wurde von Juan Gil de Hontañon, dem Meister der Neuen Kathedrale von Salamanca, 1522 entworfen und begonnen und nach seinem Tode (1531) von dessen Sohn Rodrigo Gil fortgesetzt. Die Formen des Baues zeigen noch in so spater Zeit rein gotischen Grundcharakter, wohl aber schon vorzugsweise Rundbogen und willkurliches Detail, wie denn auch die wagrechten Linien, die Maasswerkbalustraden und die den maurischen nachgebildeten spitzenartigen Gesimskronungen einen Umschwung in der Schaffensart darthun. Die Kuppel uber der Vierung gehort einer spateren Zeit an, ebenso das Querschiffthor gegen Norden, welches Pedro Brizuela 1620 in strenger Renaissance ausführte.

Blatt 86. Kathedrale zu Granada.

Die Kathedrale wurde 1529 nach dem Entwurfe des Diego de Siloe begonnen. Doch ist die hier dargestellte **Capilla real** alteren Ursprunges. Bestimmt fur das Grab der Königin Isabella († 1504) und des Konigs Ferdinand († 1516), welche bereits 1525 hier beigesetzt wurden, zeigt sie noch gotische Formen, und zwar von hoher Feinheit der Durchbildung. Das prachtvolle, teilweise vergoldete Eisengitter schuf Meister Bartolomé 1522. Es zeigt im Mittel das Wappen Spaniens zwischen dem gordischen Knoten und dem Pfeilebundel, daneben die Statuen von zwolf Aposteln, daruber in der Bekronung Bilder aus dem Leben des Heilands, endlich als Abschluss den Gekreuzigten zwischen Johannes und Maria. Von besonderer Schonheit sind die im Ornament vorherrschenden Renaissanceformen. Vor dem Gitter stehen die Grabmaler der Konige. Links liegen Isabella und Ferdinand vereint unter einem Sarkophag von Carrarischem Marmor. Die Ecken von dessen unterm Teil nehmen Sphinxe ein, in architektonischen Nischen sitzen die Apostel, dazwischen sieht man im Relief St. Georg und St. Jago, die Taufe und die Auferstehung. Auf den Ecken des Deckels sitzen die vier Doktoren der heiligen Kirche, oben auf ruhen die beiden Toten. Ähnlich ist das Grabmal Philipps des Schonen († 1506) und der Juana la Loca († 1555), das etwas reicher, aber minder einheitlich gestaltet und durch die Statuen des heiligen Michael, Johann des Taufers und des Evangelisten und Andreas auf dem Deckel, der Kardinaltugenden an den Wandungen verziert ist. Nach den neuesten Untersuchungen von Justi gehort das altere Grabmal dem italienischen Bildhauer Domenico Fancelli aus Settignano († 1518), das des Konigs Philipp und seiner Gemahlin, welches um 1520 entstand, dem Spanier Bartolomé Ortoñez an.

Blatt 87. Torre nueva zu Zaragoza.

Dieser frei auf der Plaza San Felipe stehende Turm wurde 1504 erbaut. Er entwickelt sich aus dem Achteck und zeigt sowohl in der Gliederung wie auch in der Behandlung des Backsteines, namentlich des anmutigen Flachenornamentes noch vollstandig maurische Formen, obgleich die Stadt schon seit 1118 in christlichen Handen war. Doch mischen sich, je hoher der Bau aufsteigt, immer mehr gotische Motive in die Behandlung ein. Die Glockenstube selbst und das stumpfe Dach sind jungeren Ursprunges. Der Turm hangt gegen Sudosten etwa 2,5 Meter, ohne dass dadurch, wie die Erneuerung von 1860 ergab, sein Bestand gefährdet sei. Unsere Darstellung zeigt noch einen Teil der Kirche San Felipe mit einem anstossenden Coleg.

Blatt 88—89. Kathedrale zu Palencia.

Blatt 88 stellt den Einblick in die Kathedrale dar, welche 1321 begonnen und im 16. Jahrhundert vollendet wurde, und zwar in das durch den Einbau des Coro nach spanischer Sitte fast ganz verdeckte Langhaus. Die Umanderung des Innern vollzog sich 1518—1519, wo Pedro de Guadalupe und Pedro Manso das Chorgestuhl von der Capilla mayor hierher verlegten, wahrend Juan de Valmeseda mehrere Statuen für die neue Anordnung schuf. Es unterscheidet sich denn auch in unserem Bilde deutlich die fruhgotische Gesamtarchitektur von dem reichen Einbau, in welchem Gotik mit Renaissance sich mischt. Die Ruckwand (**Trascoro**) des Gestuhles birgt ausser ihrem erstaunlichen bildnerischen Reichtum in der Mitte einen Gemälde Flugelaltar flamischer Schule, welcher sich uber einer Treppe erhebt. Diese führt zum Grabe des heiligen Antonin hinab. Sie wurde von Juan de Flandes ausgeführt und geschmuckt. Die schöne Kanzel in Holz mit ihrem reichen Reliefschmuck fertigte Valmeseda.

Blatt 89 giebt eine Chorschranke wieder, bei der die Renaissance bereits vollig zum Durchbruch gelangte. Nur der Eselsrucken uber der Thur mahnt noch an den alten Stil.

Blatt 90—92. Universität zu Salamanca.

Der Neuen Kathedrale gegenuber, deren Thurm sich auf unserem Blatte zeigt, liegen an der Plaza del Colegio viejo die **Escuelas minores** oder das **Colegio minor**, das jetzt sogenannte Institut. Der Hof dieses Gebaudes begrenzt an der einen Seite das **Archiv**, dessen Ansicht in **Blatt 90** gegeben ist. Es ist dies eine noch gotische Façade, an der die Renaissance sich aber schon an der Kreuzgesims-Brustung geltend macht. Denn hier zeigen sich in durchbrochenem Ornament, geistvoll nach neuer Kunstart eingeflochten, menschliche Gestalten. Die Statue inmitten des Hofes, welche 1867 errichtet wurde, stellt den Fray Luis de Leon vor, den 1591 gestorbenen Augustiner, Dichter und Professor der Theologie an der dortigen Universitat.

Das Eingangsthor zum **Colegio minor** (**Blatt 92**) verwendet, gleich jenem zur **Bibliothek** (**Blatt 124**), schon die vollendeten Formen der Fruhrenaissance in anmutiger Weise. Besonders bemerkenswert ist der **Hof** (**Blatt 91**), der in den Formen jenem von Guadalajara verwandt, arm an Schmuck, aber um so gesuchter in der Behandlung ist. Die Balustrade gehört nicht oder doch nur teilweise zu dem altesten, 1521 von Ibarra geschaffenen Werke.

Blatt 93. Frauenkloster zu Salamanca.

Das anmutige Renaissanceportal gehört anscheinend dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts an.

Blatt 94. Triumphthor des Fernan Gonzalez zu Burgos.

Dieses auch **Puerta Santa Maria** genannte Thor liegt am westlichen Eingang in die Stadt und wurde wahrscheinlich von Juan de Vallejo und Juan de Castañeda, den Architekten der Kathedrale, 1539 erbaut. Es stellt sich als ein gewaltiger Festungsbau mit zwei Eckturmen, mehreren Rundecken und zahlreichen Schiessscharten dar. Bekront wird er durch die Statue der Jungfrau. Darunter findet sich bedeckt von einem noch gotischen Baldachin der Cid, der »Schutzer der Stadt«, weiter Fernan Gonzalez, über dem Schlussstein Nuño Rasura, daneben andere Grosse von Burgos, teils sitzend, teils mit erhobenen Schwertern stehend. Im Hintergrund erblickt man den Vierungsturm der Kathedrale.

Blatt 95. Kathedrale zu Burgos. Vierungsturm.

Dieser Kuppelturm, dessen Innenansicht und Pfeiler auf **Blatt 57** zur Darstellung kamen, zeigt den Sieg der spanischen Kunstauffassung über die am Bau vorherrschende nordische. Man sieht uber die Theklakapelle weg rechts das Langhaus, links das nördliche Querhaus, beide mit ihren schön durchgebildeten, fruhgotischen Obergadenfenstern und nur an den beiden an die Ecke anstossenden das schlechtere Maasswerk des Umbaues im 16 Jahrhundert. Ferner erkennt man deutlich an der Giebelwand des Sud-Querschiffes, dass dort einst ein hohes Dach beabsichtigt war, wahrend der Vierungsturm schon fur das in Spanien bis auf die kurze Zeit der Hochgotik maassgebende flache Dach berechnet ist. Der Turm nun zeigt die Mischung zweier Stile in uberaus origineller Weise, die Struktur der Gotik durchdrungen von Renaissancedetail. Namentlich die an das Sebaldusgrab zu Nurnberg mahnende Verwendung kleiner Saulen statt der Dienste, das zu Ranken gewordene Maasswerk, das Vorherrschen der Balustraden und die reiche Anordnung bildnerischen Schmuckes sind Zeichen einer von rein architectonischer zu dekorativer Haltung ubergehenden Bauweise.

Blatt 96. Kathedrale zu Siguënza.

Die in unserem Bilde dargestellte **Capilla Niño Jésus** des fruhgotischen Bauwerkes (**Blatt 52**) liegt an der Nordseite des Langhauses neben der spatgotischen Capilla de San Francisco Xavier. Sie zeichnet sich durch die wunderbare Stilmischung aus. Die beiden Pfeiler sind in den edlen Formen florentiner Fruhrenaissance gehalten, durch Nischen belebt, in welchen zwei Heilige stehen. Daruber spannt sich ein Bogen in reinstem Mudejarstil, in welchen ausser zahlreichen Wappen noch eine Darstellung der Verkundigung eingefugt wurde. Über dem Stalaktitengesimse verkundet eine Inschrift die Bedeutung des Bauwerkes. Ein herrliches schmiedeeisernes Gitter schliesst die Kapelle ab, die auch im Innern in reichster Renaissance-Behandlung ausgeschmuckt wurde. Der Bau durfte der Zeit um 1520 angehoren.

Blatt 97. Palacio Monterey zu Salamanca.

Der Palast der Grafen Monterey ist eine kunstlerisch reich durchgebildete Fruhrenaissanceanlage. Ecktürme (miradores) erheben sich uber den drei durch starke Quergesimse getrennten Untergeschossen. Sie sind durch offene Arkaden

belebt; ebenso wurde zwischen ihnen der dritte Stock reich ausgebildet. Über den Kranzgesimsen ziehen sich Spitzen-Attiken hin. Die Absicht, monumental und zugleich reich zu wirken, ist unverkennbar, wenngleich eine völlig harmonische Lösung des Stockwerkbaues nicht gefunden wurde.

Blatt 98—100. Santo Domingo zu Salamanca.

Die in der Unterstadt von Salamanca gelegene Kirche von **S. Esteban** und das an sie stossende **Dominikanerkloster** werden meist kurzweg Santo Domingo genannt. Die Kirche wurde unter dem Einfluss des Juan Alvarez de Toledo und Diego de Deza († 1497), des Beschützers des Kolumbus, noch in gotischen Formen als lateinisches Kreuz errichtet. Kolumbus selbst wohnte in dem Konvent von 1484 bis 1486. Zu Beginn der Renaissancezeit erhielt die Kirche ihre prächtige Façade, in welcher an Stelle der Streben reich verzierte Pilaster treten, die Gesimse nach antiker Weise durchgebildet, aber die gotischen Baldachine noch nicht aufgegeben wurden. Das Hauptrelief, den Tod des h. Dominicus darstellend, fertigte 1610 Juan Antonio Ceroni aus Mailand. Die Mehrzahl der Skulpturen durfte aber der Frührenaissance angehören, ebenso wie die überaus geistvolle Gesamtgestaltung der Façade.

Über der Vierung der Kirche erhebt sich ein rechtwinkliger Turm, der sowohl auf **Blatt 82**, der Gesamtansicht der Stadt, als auf **Blatt 99** hervortritt. Auf dem letzteren ist vorzugsweise der Kreuzgang zu beachten, der in überaus origineller Weise die gotische Grundidee in Renaissance übersetzt: die Pfosten werden zu Pilastern, das Masswerk wird zu einem Gitter, den Spitzbogen verdrängt der Halbkreis. Die Überwölbung (**Blatt 100**) bleibt aber noch in gotischen Formen und schliesst sich unmittelbar an die frühgotischen Teile an, von welchen man rechts noch einen, wenn auch überarbeiteten Pfeiler sieht.

Blatt 101. Casa de las Conchas zu Salamanca.

Gegenüber der 1614 errichteten Jesuitenkirche **La Clerica** steht der hier dargestellte Palast des Grafen Valdecarzana, dessen grösste Eigentümlichkeit ist, dass seine drei Stockwerke keinerlei Gesims teilt, dass sie sich vielmehr in Quaderwerk gleichmässig aufbauen. Nur die rechtwinkligen Fenster haben einen Schmuck, der in einer Relief-Brüstungsplatte, masswerkartiger Füllung und einer zarten Bekrönung besteht. Ähnlich ist die Thüre geschmückt. Das besondere Merkmal des Baues, das ihm den Namen gab, sind die kleinen Muscheln, die als Muster über die Fläche verteilt wurden, der letzte Rest des maurischen Gedankens, die Wände als Fläche aufzufassen. Ein schöner Hof zeichnet den Bau aus.

Blatt 102. Casa de Salinas oder de la Sal zu Salamanca.

Ein im Mittel der Stadt gelegener, für den Salzverkauf bestimmter Bau, dessen Architektur eine fortgeschrittenere Entwicklung der Renaissance zeigt.

Blatt 103—106. Palacio Arzobispal zu Alcalá de Henares.

Das unvollendete und schwerfällige Äussere des Palastes lässt die schöne Innenanlage nicht vermuten. Der **erste Hof** (**Blatt 104**), das Werk des Alonso de Covarrubias (1534), zeigt die edelst entwickelte Renaissance, eine wahrhaft vollendete Feinheit der Formbehandlung. Namentlich in der an die Doppelarkade sich anschliessenden Treppe (**Blatt 105**) erreicht die Anlage die höchst gesteigerte Formenschönheit. Im Untergeschoss haben die Kapitäle der Säulen die Grundform der Komposita, im oberen tragen sie, den Jonischen sich nähernd, kurze Gebälkstücke und auf diesen den Architrav. Dieser, wie die Zwickel sind mit Relieforнament geschmückt. Die Balustrade ist aus durchbrochenen Platten einem Maschenwerke ähnlich gebildet. Lebhafter geschmückt, reicher, doch minder vornehm ist das — jetzt vermauerte — Fenster des Palastes (**Blatt 103**), das man seiner geistvollen Formgebung nach dem Berruguete zuschreiben zu dürfen glaubt.

Blatt 107. Colegio Mayor de San Ildefonso zu Alcalá de Henares.

Dieser Bau, der Sitz der berühmten Universität, ist vom Kardinal Ximenes de Cisneros († 1517) gegründet, in seiner jetzigen Gestalt begonnen 1497 von Pedro Gumiel († 1516) und vollendet von Rodrigo Gil de Hontanon († 1577). Die Façade ist des letzteren Werk und kann als eine der besten Schöpfungen des Plateresken Stiles gelten. Voller Reichtum der Gedanken, anmutigen Details, geschickt in der Verteilung der Massen angeordnet, zeigt sie die für jenen Stil charakteristische Gleichgültigkeit sowohl gegen die Werte der klassischen Architekturformen, so dass sie z. B. die Säulen ganz dekorativ benutzt, als auch gegen die Mischung mit gotischen Formen, so dass sie auf die Säulen Fialen setzt. In den Verhältnissen, etwa der Fenster des Erdgeschosses, der Umrahmungen jener des Hauptgeschosses zur eigentlichen Fensteröffnung, zeigt sich eine gleiche harmlose Willkür.

Blatt 108—110. Convento de S. Marcos zu Leon.

Das Kloster wurde 1168 für den Ritterorden von Sanjago gegründet, jedoch 1514 von Juan de Badajoz umgebaut. Die Gesamtansicht giebt **Blatt 108**. Sie zeigt wieder einen kräftigen Eckturm, der mit einem Arkadengeschoss den Bau überragt. Daran schliesst sich die lange, zu köstlichem bildnerischen Reichtume entwickelte Façade, ein für den Schmucksinn der Zeit im hohen Grade bezeichnendes Werk, dessen Einzelheiten Guillermo Doncel, Orozco und Andere schufen. Den Mittelbau änderte 1715—1719 Martin de Suinaya. Von ihm stammen der heilige Santiago, der zu Pferde im Relief dargestellt ist, die krause Gestaltung des Fensters im Obergeschoss und die Umgestaltung des in vielen Teilen wohl noch alten Giebels. Die Kirche (**Blatt 110**) ein stattlicher Bau an der Nordseite des Klosters, gehört den von Juan de Badajoz geschaffenen Teilen an und zwar scheint sie, nach dem häufigen Vorkommen gotischer Formen zu urteilen, der zuerst in Angriff genommene Bauteil gewesen zu sein. Dennoch blieb sie unvollendet. Auch hier zeigt sich das Muschelwerk, welches die Casa de las Conchas in Salamanca gliedert.

Blatt 111. Grab der h. Veronica im Kreuzgang der Kathedrale zu Leon.

Den Architekten werden zunächst die aus dem 14. Jahrhundert stammenden Teile des gotischen Kreuzganges mit ihrem reichen figürlichen und plastischen Schmuck anziehen, desselben Baues, der schon in **Blatt 61** sich darstellt. Der Hauptgegenstand ist eine zierliche Kleinarchitektur in reichen Renaissanceformen.

Blatt 112. Trascoro der Kathedrale zu Leon.

Der Trascoro ist in weissem Marmor mit einer geradezu erstaunlichen Feinheit durchgeführt und zwar namentlich der untere Teil, in welchem vier grosse Reliefelder das Hauptmotiv bilden. Sie stellen dar: Die Geburt Mariae, die Verkündigung, die Anbetung durch die Hirten und durch die Könige. In den Friesen und an den Säulen und Pilastern, wie in den Zwickeln der diese Bildwerke umschliessenden Architektur drängt sich allerhand bis zur Winzigkeit herab sauber und geistreich durchgeführtes bildnerisches Detail. Namentlich die Thürgewände zeigen den vollen Reichtum platersker Erfindung. Dagegen hat die obere Hälfte wohl ein in Italien gebildeter Niederländer geschaffen, der die dort heimischen Renaissanceformen nicht vergass, obgleich er Michelangelos Schule durchmachte. Die auf einer Art Sarkophag errichteten Statuen des h. Pelagius und Alvito stehen unter dem Werte der Kleinplastik des unteren Teiles.

Blatt 113—114. Colegio de los Irlandeses zu Salamanca.

Das Kolleg, in welchem noch heute je 12—20 junge Iren zu katholischen Priestern ausgebildet werden, bildet mit dem Colegio de los Ingleses und dem jüngeren Colegio de los Escoseses, beide in Valladolid, einen Teil der unter König Philipp II. betriebenen Propaganda gegen die Reformation in England und wurde 1592 gegründet. Ursprünglich als Colegio mayor de Santiago Apostol durch den Erzbischof von Toledo, Alonso de Fonseca, erbaut und daher auch Arzibispo genannt, entstand das Gebäude seit 1521 nach den Planen des Pedro de Ibarra, welchem Alonso de Covarrubias und Berruguete zur Seite standen. Letzterer schuf 1529—1531 den Retablo der Kapelle. Die drei besten Künstler des plateresken Stiles haben hier gemeinsam ein Werk von völlig einheitlicher Wirkung und höchster Vollendung im Detail hervorgebracht. Wenngleich z. B. die Archivolten nach klassischer Regel zu breit, die unteren Säulen zu schlank, das Gebälk zu bescheiden geformt sind, so wirken die hohe Anmut der Verhältnisse und die metallscharfe Detaillierung doch in so überzeugender Weise, dass man alle solche theoretische Bedenken gern zurücktreten lässt.

Blatt 113 und 115. Chorgestühl von S. Benito zu Valladolid.

Die kleine spätgotische Kirche S. Benito liegt an der Plaza vieja, an welcher Alonso Berruguete wohnte. Das Chorgestühl zeigt die Meisterschaft dieses Künstlers in der Holzbildhauerei sowie den Reichtum seiner Phantasie. Auf **Blatt 113** ist eine der Füllungen unter den grossen Reliefliguren in grösserem Massstabe dargestellt.

Blatt 116—117. Palast Karls V. auf der Alhambra zu Granada.

Dieser Palast verdrängte, wie aus **Blatt 30 A** ersichtlich, den Harem des maurischen Schlosses auf der Alhambra. Er stellt den Sieg der wohl abgewogenen und in den Einzelheiten korrekt ausgebildeten Renaissance in Spanien, und somit in trefflicher Weise die Weltstellung seines Kaiserlichen Bauherrn dar. Begonnen 1526, in lebhaftem Betriebe durch den Architekten Machuca bis 1533 fortgeführt, blieb er dann als eine Ruine liegen, ehe er vollendet wurde. Nur drei Façaden sind ausgebaut, und zwar in einem ebenso anmutigen als grossartigen Stile und mit hoher Vollendung in der Technik. Die Formengebung steht jener der oberitalienischen Meister am nächsten. In dem runden Hofe, welcher von zwei Hallen mit je 32 Säulen umgeben ist, zeigt sich die Formvollendung auf ihrer höchsten Stufe. Bei würdiger und feierlicher Haltung entbehrt dieser in den Motiven einfach und streng durchgeführte Bau nicht der Anmut, die allein in der glücklichen Behandlung der Säulenordnungen und der Verhältnisse beruht.

Blatt 118. Chorschranke der Kathedrale La Seo in Zaragoza.

In das Hauptschiff dieser Kathedrale, eines an sich merkwürdigen, verschiedenen Zeiten angehörigen Baues, dessen Inneres im Wesentlichen in der Gotik des 13. oder 14. Jahrh. gehalten ist, wurde auch hier — wie fast überall in Spanien — das Chorgestühl eingebaut. Dessen Aussenseite wurde dann in der reichsten Weise durch Tudelilla aus Taragona in Thon und Gyps ausgeschmückt. Dieser Künstler hatte in Italien seine Studien gemacht, wie aus den bildnerischen Werken hervorgeht, aber in der Architektur noch die üppige Formenwelt Spaniens beibehalten. Die von ihm für die Reliefs gewählten Darstellungen beziehen sich zumeist auf das Martyrium der Heiligen Vincenz und Lorenz.

Blatt 119. Grosse Sakristei der Kathedrale zu Sevilla.

Die **Sacristia Mayor** oder **de las Alhajas** stellt sich in der Gesamtansicht der Kathedrale (**Blatt 64**) äusserlich als stattlicher Kuppelbau dar. Im Jahr 1530 entwarf Diego Riaño († 1533) die Pläne zu diesem Werk, 1532 wurde der Grundstein gelegt; Martin Gainza führte es bis 1543 aus. Die Sakristei hat die Form eines griechischen Kreuzes von etwa 18½ zu 33½ Meter. Die Ecken der Flügel sind durch muschelförmige Pendentifs ausgefüllt, die Wölbungen wurden dadurch schräg gestellt, so dass die Raumwirkung in erhöhtem Masse eine einheitliche wird. Nicht ganz auf der Höhe der Komposition steht die Ausführung, bei der sich schon eine kältere, nüchternere Pracht geltend macht.

Blatt 120—123. Rathaus zu Sevilla.

La casa de Ayuntamiento, Casas Capitulares oder de Ciudad wurde 1546 bis 1564 von einem nicht bekannten Architekten zwischen den beiden Hauptplätzen der Stadt erbaut. Unser **Blatt 120** stellt die Ansicht von dem Konstitutionsplatz, also von Norden dar. Man sieht alsbald, dass der Bau unfertig ist. An zwei Dritteilen der Façade stehen die bildnerischen Details noch in Bossen; das ganze dritte Geschoss hat ursprünglich sicher andere Gestalt erhalten sollen. Die volle Pracht des plastischen Reichtums giesst sich nur über den östlichen Teil aus, von dem **Blatt 121** den Seitenflügel des Vorbaues, **Blatt 123** die Thore an dem kleinen Façadenteil gegen Osten, **Blatt 122**

das Erdgeschossfenster des östlichen Flugels in genauerer Darstellung zeigt. Die Formengebung ist noch ganz die des Plateresken Stiles, im Detail Berruguete verwandt, von anmutigster Frische und schier unerschopflicher Phantasie

Blatt 124 und 126. Universität zu Salamanca.

Zu den **Blättern 90—92** gehoren auch noch die vorliegenden, welche die Façade der Universitats-Bibliothek und ein Detail derselben darstellen. Über den beiden, wieder im Korbbogen geschlossenen Thuren ist ein Bau aufgeführt, welchen kein Fenster unterbricht, sondern eine dekorative Anordnung von etwa 160 qm Flache gleich einer Riesen-Standarte bedeckt. Den unteren Stock dieses kostbar reichen, doch in allen Teilen wohl abgewogenen Schmuckes giebt **Blatt 126** genauer wieder. Er zeigt im Mittelfelde das Relief des Konigpaares Ferdinand und Isabella mit der Unterschrift: οἱ βασιλεῖς τῇ ἐγκυκλοπαιδεία, αὕτη τοῖς βασιλεῦσι (die Könige der Universitat, diese den Königen). Im zweiten Stockwerk sind Wappen und Medaillons angebracht, im dritten ein Relief, in dem der Papst als Richter thront. Das Gesims ist bekront mit einer Spitzenbalustrade. Die gotischen Fialen des älteren Gebaudes sehen uber den Schmuckbau hervor, an welchen die Prunkfaçade angebaut wurde.

Blatt 125. Schrank aus der Kathedrale zu Toledo.

Die Holzschnitzerei dieser Paneele mag die kraft- und geistvolle Kleinkunst der Spanier in der ersten Halfte des 16. Jahrh. charakterisieren.

Blatt 127. Grabmal des Kardinal Tavera bei Toledo.

In der Hospitalkirche **S. Juan Bautista,** meist **de Afuera** genannt, welche eine Viertelstunde nördlich von Toledo liegt, einem Bau vom Janre 1541, ist ausser einem schönen Hof das Grabmal des Stifters, des Kardinals Juan de Tavera, welches Berruguete schuf. In der Anlage den Grabern zu Granada verwandt, zeigt das toledanische an den Ecken vier, nicht eben frei in den Formen gebildete Tugenden, darunter Adler. Von hoher Meisterschaft sind die Reliefs der Wandungen und der ruhende Kirchenfurst selbst. Das ganze Werk verkundet eine Grosse der Auffassung, welche sich aus der vorwiegend dekorativen Formgebung der vorhergehenden Zeit heraus zu neuen Gebilden steigert.

Blatt 128. Der Alcázar zu Toledo.

Der Bau erhebt sich auf dem Gipfel des Hugels, auf dem die Stadt steht, und beherrscht sie mit seinen gewaltigen Massen. Er wurde langsam unter Alfons VIII. (1170—1214) und Alfons X., dem Weisen, (1252—1282) gebaut, erhielt aber seine jetzige einheitliche Gestalt erst unter Karl V. Das grosse Rechteck umschliesst einen schönen Arkadenhof und zeigt an jeder Ecke einen festen rechteckigen Turm. Die Nordfaçade schuf im plateresken Stil Alfonso Covarrubias (1537); die Südfaçade fügte an den 1551 vorlaufig fertig gestellten Bau in strengeren Formen Juan Herrera für Konig Philipp II. an. Das Schloss brannte im Erbfolgekrieg 1710 aus und wurde wahrend des 18. Jahrh. durch Ventura Rodriguez wieder hergestellt. Bis 1804 diente es als eine Art Armenhaus, die Franzosen machten es zur Kaserne. Während der Besatzung durch sie, zerstorte 1810 (oder 1809?) ein zweites Feuer das Schloss. Dass, wie am Heidelberger Schloss, die Zerstorungssucht die Brandfackel in den berühmten Bau trug, wird von franzosischen Schriftstellern geleugnet. Später dienten Teile des wieder hergestellten Baues für eine Kriegsschule, bis dieser 1886 abermals durch Feuer zerstort wurde.

Unsere Darstellung giebt Covarrubias' Nordfaçade mit dem vom kaiserlichen Adler bekronten Hauptthor wieder. Die Architektur zeigt schon ruhige, grossartig uber die Mauermassen verteilte Formen, die nur im Oberstock einer schmuckreicheren Gestaltung weichen. Die Westfaçade in ihrer schlichten Grosse gehort unverkennbar auch der alteren Bauzeit um 1540 an.

Blatt 129—130. Casa Zaporta zu Zaragoza.

Ein stattlicher Wohnsitz, den sich der reiche Kaufmann Gabriel Zaporta 1550 errichten liess. Treppe und Hof zeigen den edelsten Schmuck, der alle Bauteile gleichmässig umfasst. Der Einbau in die reizvolle Arkade des Obergeschosses ist neuen Ursprunges. Dagegen ist das in Holz geschnittene Gesims gleichzeitig mit der prächtigen Arbeit der Steinmetzen entstanden

Blatt 131. Privathaus zu Barcelona.

Die reizvolle Ausstattung der Treppe bildet das Hauptinteresse. Auf den Postamenten der gewundenen und mit Wein umrankten Saulen sieht man Musicierende in Relief, auf den Brustungsplatten Neptun und die Europa, umgeben von Flussgottern. Das Alter des Baues wird auf 1560 gesetzt. Doch scheint die Dekoration eher dem 17. Jahrhundert anzugehoren.

Blatt 132. Alminar zu Córdoba.

Die **Puerta del Perdon,** der Haupteingang zur Moschee von Córdoba, wird seitlich gedeckt durch einen stattlichen Turm, den **Alminar.** Diesen stellt unser Blatt dar und zwar vom Orangenhofe (**Patio de los Naranjas**) aus Abd-r-Rhaman III war der erste Erbauer des Turmes. Aber dieser wurde 1593 durch ein Erdbeben zerstort und von Hernan Ruiz durch einen neuern an seiner Stelle ersetzt, welchen Gaspar de la Peña 1653 vollendete. Das Bauwerk, welches, wie **Blatt 1** zeigt, die ganze Stadt uberragt, baut sich in fünf Geschossen rechtwinklig auf. Das oberste von diesen tragt das Glockenspiel in offener Stube Die Spitze entwickelt sich kuppelartig über zwei achteckigen Geschossen und endet 93 Meter über dem Hofe mit einem fahnentragenden heiligen Rafael. Die Puerta del perdon ist seitlich an die beiden unteren, 12 Meter breiten Geschosse des Baues angefugt. Die Formen sind bereits sehr derb und nuchtern

Blatt 133 –137. Königl. Palast und Kloster Escorial bei Madrid.

El real sitio de San Lorenzo el Real del Escorial, wie das Gebaude offiziell heisst, vereint in sich eine Kirche, einen Palast, ein Schulhaus, ein Grabmal, ein Museum und ein Kloster. Es wurde von Konig Philipp II. nach der Schlacht von St. Quentin gegründet und unter die Obhut des heiligen Lorenz gestellt, an dessen Tage, dem 10. August 1557, jene für Spanien siegreiche Schlacht geschlagen worden war.

Der erste Stein zu dem Bau wurde 1563 von Juan Bautista de Toledo gelegt. Dessen grosser Schuler, Juan de Herrera, vollendete 1584 das Gebäude, in dem der Konig 1598 starb. Der italienische Charakter des Werkes erklärt sich zum Teil dadurch, dass Juan Bautista in Italien gewesen war und dort sich am Palast des Vizekonigs in Neapel bewahrt hatte; Entwurfe sollen aber auch Galeazzo Alessi und Vignola, Vincente Dante und Luis de Fox geliefert haben. Auch Pellegrino Tibaldi scheint, ausser an der Malerei, am Bau mitgewirkt zu haben.

Die verschiedenen Baugruppen sind in einer Anordnung, die man mit dem Rost, dem Marterinstrument des heiligen Lorenz, vergleicht, in ein Rechteck von 160 · 200 Meter verteilt. In der Hauptachse liegt gegen Westen das Thor (**Porteria**), durch welches man in einen stattlichen Hof (**Patio de los Reyes**) von 37 : 64 Metern gelangt. Über eine breite Freitreppe schreitet man auf die einfache und nicht eben glucklich verteilte Vorderfaçade der Kirche zu, des Hauptbaues, welcher bis uber die östliche Front des Rechteckes mit seinem gerade geschlossenen Chor hinausragt. Zwei mächtige Türme mit schlichtem rechteckigen Rumpf und Kuppelhelm schliessen die Façade seitlich ab. Auf **Blatt 133,** welches die Ansicht der Anlage von Nordosten giebt, erkennt man diese, die fensterlose Chorwand und den an diese sich — als Stiel des Rostes — anbauenden koniglichen Palast, ein um einen kleinen Hof gruppiertes Gebaude von bescheideneren Abmessungen.

An der **Kirche** (1563—1566) durfte der Einfluss der Italiener sich vorzugsweise geltend gemacht haben. Ihre Ansicht in der Hauptachse giebt **Blatt 135.** Und zwar ist diese von der Empore genommen, welche, über den Eingangshallen liegend, eine Art Langhaus bildet. Es ist in geistreicher Weise verhindert, dass das Chorgestuhl die Wirkung des Baues zerstöre, indem man dies in ein Obergeschoss verlegte. Die Architektur der Kirche ist streng und einfach, man wahlte sogar die toskanische Pilasterordnung, um eine auf möglichst klarer Disposition beruhende grossartige Wirkung zu erzielen.

An den Emporenbau legt sich die nach beiden Achsen völlig symmetrisch angeordnete Zentralanlage, von der **Blatt 137** den Querschnitt durch die Achse der Eckkapellen giebt. Doch lauft langs der Umfassungswande die Empore hin, welche dem ersten Geschosse des Klosters und Schlosses entspricht Wir haben also hier zuerst jene eigentumliche Form der Schlosskapellen, in welchen der vornehmste Teil in das Obergeschoss verlegt wurde. Die zu Versailles, Caserta, Dresden sind Fortbildungen dieses Gedankens. Doch wurde hier, in richtigem Verständnisse der Bedeutung des Altares, dieser durch eine Treppe hoch über das Erdgeschoss, den Standort des Volkes, erhoben

Die Deckenfresken der Kirche sind von Luca Giordano gemalt; der Altar, aus rotem Breccien-Marmor von Giacomo Trezzo aus Mailand besteht aus vier Geschossen und wurde von Pellegrino Tibaldi und Francesco Zuccari mit Bildern versehen; die 15 vergoldeten Statuen sind von Pompeio Leoni, gleichfalls einem Mailander, hergestellt. Der ungeheuern Wucht der Hauptarchitektur gegenuber vermag der Altar in seiner allzu schematischen Anordnung nicht zu wirken, obgleich er fast 28 Meter hoch ist und den Scheitel der Kirchengewolbe erreicht

Die Kuppel ist eine fast getreue Nachbildung jener v. S. Maria di Carignano in Genua, wirkt jedoch minder gut nach Aussen, weil die Vierung massig als Rechteck herausgehoben ist (**Blatt 136**).

Die beiden Gebaudeteile seitlich vom Patio de los Reyes beherbergen das Kloster. Sie bestehen je aus einem Rechteck, in das, vier Hofe bildend, ein Kreuz von hallenartigen Flügeln eingebaut ist. Den rechts an den Könighof anstossenden Querflugel nimmt die Bibliothek ein, welche **Blatt 134** zur Darstellung bringt. Dieser schöne Raum wurde von Herrera erbaut, von Tibaldi am Gewolbe, von B. Carducho an den Wanden ausgemalt, von José Flecha mit Schränken versehen. Der italienische Charakter all dieser Schopfungen ist unverkennbar. Es ist die volle Strenge der katholisch-jesuitischen Reform auch hier zu klarem Ausdruck gekommen. **Blatt 136** giebt den **Patio de los Evangelistas** wieder, eine Architektur von palladianischer Grosse und Strenge, die sich sudlich an die Kirche anreiht. Das zwischen den Wasserbecken stehende Tempelchen in der Mitte wurde von Monegro mit Evangelistenstatuen geschmückt.

Blatt 138. Börse zu Sevilla.

In der neben der Kathedrale stehenden Borse, einem Bauwerk, welches als **Casa de contratacion** (Haus der Vertrage) für den Geschaftsverkehr 1585 bis 1598 von Juan de Herrera errichtet wurde, ist namentlich der Hof sehenswert. Das Obergeschoss der zweistöckigen Anlage wurde 1784 zum Archiv für Sudamerika (Archivo de Indias) ausgebaut und in seiner Schonheit teilweise beeintrachtigt.

Blatt 139. Casa Consistorial zu Leon.

Der Platz — plaza mayor — bildet den Mittelpunkt der Stadt und erhielt durch die gleichmassige Anordnung von zwei Reihen Balkonen ein saalartiges Ansehen und eine scheinbare Regelmassigkeit. Die Casa Consistorial bildet den Abschluss des Platzes, ein ansehnliches Gebaude in dem fur das 17. Jahrh. in Spanien typisch werdenden Stil, zwei Ecktürme, die an jene des Escorial mahnen, kennzeichnen den Bau als einen öffentlichen.

Blatt 140. Börse zu Zaragoza.

Die machtige Façade blieb unvollendet Trotzdem wirkt sie in ihrer Grosse und geschickten Massenverteilung ernst und bedeutend.

Blatt 141—142. Plaza Mayor zu Salamanca.

Die Plaza Mayor, an welcher die **casa del Ayuntamiento** (**Blatt 141**) liegt, wurde 1700—1733 angelegt und diente, gleich jener zu Leon, als Schauplatz für die Stiergefechte. Zu diesem Zwecke sind die Arkaden im Obergeschoss und die gallerienartigen Balkone angeordnet. Die Architektur zeigt bereits den vollen Einfluss des Barockstiles in der willkurlich reichen, aber nicht eben kunstlerisch hoch stehenden Ausschmückung des eine Strasse uberbruckenden Rathauses.

Blatt 142 stellt den in der Achse gegenuberliegenden Hauptbau des Platzes dar, durch welchen die Privathauser zu monumentaler Wirkung gesteigert wurden.

Blatt 143 146. Königl. Schloss zu Madrid.

Das Schloss wurde an Stelle eines Alcazar gebaut, welcher 1734 abgebrannt war. Den ersten Plan schuf Filipo Juvara, ein italienischer Meister, der sich namentlich in Turin bethätigt hat. Er war einer der ersten unter den Italienern, der das Barock klassisch umzugestalten begann. In diesem Sinne ist denn auch das Schloss durch Giovanni Battista Sacchetti seit 1737 ausgeführt, nachdem Juvara 1735, angeblich aus Ärger über den Widerstand der Königin gegen seine Vorschläge, gestorben war. Die Pläne Sacchetti's schlossen sich an die seines Lehrers und Vorgängers an, wenngleich die Abmessungen etwas beschränkt wurden. Im Jahr 1764 wurde der Bau bezogen, nachdem er angeblich 80 Millionen gekostet hatte. Die Mitte des Schlosses nimmt ein Hof von 63 Meter Quadrat ein (**Patio principal, Blatt 144**). Dieser ist im Wesentlichen dem des Palazzo ducale zu Modena nachgebildet. Die Königin Elisabeth, eine Farnese, mag die Veranlassung zu dieser Übertragung gewesen sein. In der Hauptachse ist das ruhige Bogenmotiv für die Durchfahrt unterbrochen. Zur Seite stehen je zwei Statuen in Spanien geborener römischer Kaiser von de Castro, Olivieri u. A. Unser Bild zeigt die Nordfront des Hofes mit der dahinter liegenden Kapelle, deren Kuppel über dem Dache sichtbar wird.

Der Haupteingang ist an der Südseite des den Hof umspannenden Gebäudes. Dieses hat an den Ecken kräftige Vorbauten und bildet mit diesen ein Rechteck von 121 : 130 M. Wenn das Madrider Schloss als das grösste Schloss der Welt gefeiert wird, so ist dies schon dem Berliner Schloss gegenüber eine Übertreibung.

Der Hauptraum ist der **Thronsaal (Blatt 146), Sala del Trono** oder **de Embajadores**, der in der Achse des Baues nach Süden liegt. Er ist mit rotem Sammet ausgeschlagen, Statuen der Weisheit und Gerechtigkeit, sowie Löwen in vergoldeter Bronce decken die auf einer Bühne stehenden Thronsessel. Mächtige Spiegel und Kronleuchter, Werke der Fabriken von San Ildefonso, schmücken den Raum, der mit einem riesigen Freskogemälde von der Meisterhand des Giovanni Battista Tiepolo abgeschlossen wurde. Dieser Künstler ging bald nach Vollendung der Deckengemälde in Würzburg mit seinem Sohne Giovanni Domenico nach Madrid, wo er am 27. März 1770 starb.

Blatt 143 zeigt die äussere Ansicht des Schlosses von Nordosten. Die Ostfront stellt sich in voller Breite dar. An sie schliesst sich rechts der von der Königin Christine bewohnte kleinere Flügel. An der Nordfront sieht man abermals die die Kapelle überdeckende Kuppel. Die Architektur ist in den letzten, schon ermattenden Formen des klassischen Barocks gehalten. Obgleich gut disponiert, sachkundig durchgebildet, ist sie doch keineswegs eigenartig und geistreich.

Blatt 147. Tabaksfabrik zu Sevilla.

Das riesige rechtwinklige Gebäude von etwa 190 zu 150 M. Seitenlänge wurde nach den Plänen eines Holländers, Van de Beer, 1757 unter König Ferdinand VI. vollendet. Dies besagt auch die Inschrift über dem hier dargestellten Portal. Die Architektur nähert sich dem des königlichen Palais zu Antwerpen, welches etwa aus gleicher Zeit stammt, doch sind gerade im Mittelbau noch Anklänge an den altspanischen Formenreichtum zu verzeichnen. Man sehe z. B. die Kapitäle der Säulen, die Leibung des Thores u. a.

Blatt 148. Casa de Dos Aguas zu Valencia.

Das Gebäude stellt in seinem überreichen Schmuck den Höhepunkt jener spanischen Kunstentwicklung dar, die man als den nationalen Rückschlag gegen die Strenge der Schule Herreras bezeichnen kann. Der Formendrang verstieg sich zu den wildesten Gebilden, zu einer Auffassung, die das palladianische System des Aufbaues völlig durchbrach, und doch vermochte er jenes der älteren Zeit nicht wieder zu finden, welches die Flächen einfach als solche behandelte. Die Plastik behielt ihren Einfluss, aber sie trat aus den umrahmten Flächen heraus und erhielt einen von den Bauformen entlehnten Massstab. So wurde sie ein Teil der Architektur, während sie sonst ein Teil des Ornamentes war. Trotzdem fehlt es der vorliegenden Façade nicht an logischer Durchbildung: Die Fenstergewände sind als Rahmen, die Gesimse als Bänder zur Befestigung der Wandplatten gedacht.

Blatt 149. Sakristei im Convento Cartuja bei Granada.

Nur die Bekanntschaft mit Indien kann die Formen hervorgerufen haben, welche diesen Bau auszeichnen. Er übertrifft in barocker Sucht nach Sonderbarem Alles, was in Europa geschaffen wurde, übertrumpft selbst die Werke des Padre Guarino Guarini in Turin, mit denen er manches Detail gemeinsam hat. Die Statue des heiligen Bruno auf dem Altar ist von Mora, das Gemälde an der Kuppelwölbung von Palomino.

Blatt 150. Puerta de Alcalá zu Madrid.

Dieses Werk des Francesco Sabatini verkündet, dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch in Spanien der Klassizismus sich durch das Barock durchzuarbeiten und in einfach grossen Formen zu schaffen lernte. Im Osten der Stadt, am Ende der ansteigenden breiten Calle de Alcalá, auf der Plaza de la Independencia gelegen, öffnet sich das Thor in drei Durchfahrten und zwei Durchlässen für Fussgänger.

NACHTRAG

Blatt 6A. Moschee zu Córdoba.

Unser Blatt schildert die **Capilla Villaviciosa**, welche als sogenannter Maksurah einen der wichtigsten Schmuckteile der alten Moschee bildete. Schon auf unserem **Blatt 2** erkennt man im Hintergrunde links jene Reihe von Baulichkeiten, welche sich an der Nordseite des ältesten Baukomplexes anfügt. Der in unserem Plane I auf **Blatt 2A** als „Erhöhter Raum für die Gebet Ankündigung durch die Mufti" (F) bezeichnete Teil bildet jetzt die Capilla S. Pablo und ist auf Blatt 2 an seinen Barock-Pilastern zu erkennen. Zwischen diesem Raum und dem ursprünglichen Mihrab, welchen wir als Aufstellungsplatz zur Aufnahme für **Blatt 3** wählten, liegt die Capilla Villaviciosa. Sie ist erkenntlich durch die mit drei Hufeisenbogen über zwei antiken Säulchen sich öffnende Krypta. Diese entstammt wahrscheinlich schon dem 12. Jahrhundert und diente als Bewahrungsort für den kostbaren, von zwei Mann zu tragenden Koran und für die goldenen und silbernen heiligen Gefässe, die bei der Feier der Ramadan's, der grossen Fastenzeit der Muhamedaner, benutzt wurden. Es sollen damals 7—10000 Lampen zur Festbeleuchtung der Moschee verwendet worden sein, die hier verwahrt wurden. Bei genauer Betrachtung erweist sich, dass diese Krypta erst nachträglich zwischen die erhaltenen älteren Säulen eingebaut ist, denn diese zeigen im Gegensatz zu den antikisierenden Kapitellen des ältesten Baues solche, welche in ihrem eigentümlich zackigen Blattwerk, ihrer starken Anwendung des Steinbohrers den byzantinischen verwandt sind. Während also die Schiffsäulen dieses Bauteiles dem achten Jahrhundert angehören, dürften die eingemauerten Säulen der Herrschaft des Al Manssor, des Ministers Hakem's III, und der Zeit um das Jahr 1000 entstammen. Nach dem Einbau der Krypta, welcher, wie gesagt, wesentlich später erfolgte, wurde der erhöhte Raum wahrscheinlich von den Sultanen als Betstätte benutzt. Die überaus kostbare innere Ausstattung des Raumes gehört erst dem 14. Jahrhundert, also einer Zeit an, in welcher schon längst die Christen Besitz von der Stadt und Kirche genommen hatten. Man findet denn auch in den Stuckornamenten die heraldischen Löwen und Wappen von Castilien und Leon und gotische Inschriften vom Jahr 1409 in die maurischen Ornamente verflochten. Es erklärt sich diese Mischung der Stile aus dem Umstande, dass der Verwaltung der christlich gewordenen Kathedrale noch 1275 das Recht eingeräumt wurde, stets vier maurische Handwerker, zwei Maurer und zwei Zimmerleute, steuerfrei für ihre Erhaltung zu beschäftigen. Die Capilla Villaviciosa ist 1886 verständnisvoll wieder hergestellt worden.

Während auf Blatt 6A rechts die Schiffsäulen die Capilla S. Pablo verdecken, sieht man links in das ursprüngliche Mihrab, welches später den Chor der ersten in der Moschee eingerichteten christlichen Kirche bildete. Man erkennt auf unserer Darstellung die Nordpfeiler der gotischen Triumphbogen dieses Bauteiles. Durch die Capilla Villaviciosa hindurch sieht man noch einen Teil des 1523 von Bischof Alonso Manrique in der Moschee begonnenen Coro, dessen Innenansicht auf Blatt 73A abgebildet ist.

Der Standpunkt für den photographischen Apparat für Blatt 6A war nahe dem auf Blatt 2A mit 10 bezeichneten.

Blatt 10A, 14A, 15A, 22A, 24A, 26A, 29A. Die Alhambra zu Granada.

In den vorliegenden Blättern ergänzen wir die Darstellung dieses wichtigsten Bauwerkes der maurischen Zeit.

Blatt 10A giebt eine Erläuterung zu den Blättern 10 und 11, indem es den Blick aus der in Blatt 10 von aussen dargestellten Säulenhalle vor der Sala de los Embajadores, der Sala de la Barca, gegen die linke (östliche) Hofwand zu darstellt und zugleich die Einzelheiten in grösserem Massstabe wiedergiebt. Andererseits zeigt **Blatt 15A** den Blick auf den mittleren der sieben Bogen jener Halle und auf das Eingangsthor selbst, das man auf Blatt 10A nur in starker Verkürzung sieht. Durch die Sala hindurch sieht man die schon in Blatt 15 genau dargestellte Balkonnische mit der herrlichen Aussicht auf die Stadt.

Blatt 14A führt uns den Moscheenhof vor, welcher auf unserem Plane 30A mit dem Buchstaben C bezeichnet wurde und zwar den Ausblick von der kleinen, nördlich gelegenen Halle, die man für den ältesten Teil der Alhambra hält, gegen den Empfangssaal (Thür rechts) und den Zaguan (Vorraum, Thür links). Rechts schliesst sich an diesen Hof das roh in die maurische Anlage hineingedrängte Heiligtum der katholischen Könige. Der Reichtum der dargestellten Südseite dieses Hofes, namentlich die Entwickelung des oberen Stockwerkes erklärt sich dadurch, dass diese niedriger gelegenen Bauteile vorzugsweise dem Volke zugänglich waren, während die mehr östlichen, um den Löwenhof gruppierten, den Frauen und dem Hofhalte zugewiesen waren.

Blatt 22A stellt den östlichen Pavillon im Löwenhofe dar, dessen Gesamtanlage aus Blatt 22 ersichtlich ist. Es giebt somit eine der glänzendsten Leistungen der maurischen Baukunst in ihren reifsten Formen wieder. Den hinter diesem Pavillon befindlichen **Saal des Gerichtes** wählten wir als Standpunkt für Blatt 24, um das ungefähre Gegenbild zu Blatt 22 zu geben. Mit **Blatt 24A** führen wir diesen Raum selbst vor, in welchem der Divan des Granadischen Chalifates tagte. Der durch doppelte Bogenstellungen in drei Joche abgeteilte Saal ist eine der glänzendsten Offenbarungen maurischer Prachtliebe und Formenschönheit.

Blatt 26A und **29A** ergänzen das Gesamtbild des maurischen Schlosses durch Vorführung weiterer farbiger Dekorationen. Und zwar bietet Blatt 26A eine Reihe von architektonischen Details. Die beiden oberen Zwickel geben die Stirnseiten der Gewölbebogen im Saal des Gerichtes wieder. In starker Verkürzung sind einige von diesen auf unseren Blättern 24 und 24A auch photographisch zur Darstellung gelangt. Die Figuren rechts und links der Säule sind Teile der Holzthüren in der Abencerragenhalle, welche auf dem Lichtbilde Blatt 25 in der Verkürzung (rechts) erscheint; die Säule selbst entstammt dem

Gesandtensaale (vergleiche Blatt 17). Die Figuren in den unteren Ecken gehoren den zumeist mit Schriftzugen verzierten Ornamentstreifen des Lowen- und Myrtenhofes an, während die übrigen drei bemalte Stuckornamente aus verschiedenen Bauteilen wiedergeben, in welchen der selbst bei flachem Relief stets gewahrte Charakter der Flachendekoration zu beachten ist.

Im **Blatte 29A** führt uns **Gustavo Simoni**, der bekannte römische Aquarellist, eine Innenansicht des **Torre de la Cautiva** in ihrer Gesamtwirkung vor. Dieser ist eines der Bollwerke in der Ringmauer um die Hochebene der Alhambra, welches bereits zu weit östlich liegt, um auf unserem Blatt 30 noch dargestellt werden zu konnen. Der italienische Meister, dessen Kunst durch die des Spaniers Fortuny stark beeinflusst ist, erweist sich in seinem Blatte als recht eigentlich berufen, den Farbenreichtum und zugleich die Harmonie dieses der besten Zeit maurischer Kunst angehorigen Bauteiles darzustellen.

Blatt 30B und C. Generalife zu Granada.

Auf der Gesamtansicht der Alhambra (Blatt 30), welche von dem im Osten gelegenen Felsenblock, Silla del Moro genannt, nach dem Westen zu gerichtet ist, sieht man auf die Dächer des Schlosses Generalife. **Blatt 30B** zeigt die entgegengesetzte Ansicht von der Spitze des Alhambrahugels gegen den Darro, den die Stadt durchziehenden Bach, zu. Die Anhohe hinauf ziehen sich die sorgfältig gepflegten „Gärten des Baumeisters“ (Jennatu-l'-arif), nach welchen das Schloss seinen Namen erhielt Der Sultan Ima il-Ibn-Faraj kaufte sie 1320, um sich hier anzusiedeln. Vom Westen her führt die Strasse zwischen Öl- und Weingarten und Cypressenwald zu einem bescheidenen Thorhause, durch welches man in das eigentliche, nach aussen wie die meisten maurischen Bauten sich in schlichten Massen darstellende Schloss gelangt. Dies besteht aus gegen Nordwest und Südost gerichteten hohen, mit Turmen und offenen Hallen bekrönten Querflügeln, zwischen welchen sich ein prächtiger langgestreckter Hof hinzieht. **Blatt 30C** schildert diesen und zwar den Blick, welchen man nach dem Durchschreiten der ersten dieser Querbauten geniesst. Zur Linken sieht man die gegen das Thal sich öffnenden, in der Querachse pavillonartig sich ausbauenden Arkaden. Zu deren Fussen wieder breitet sich auf einer Terrasse ein Garten mit uralten Cypressen aus, wahrend an der anderen Seite des Hofes ein nach genueser Art angelegter Garten die Berghöhe hinansteigt, bis zu dem die Umfassungsmauer abschliessenden Aussichtsturm.

Wie die Hofe der Alhambra durchzieht die des Generalife ein Frische spendender, in Marmor eingefasster Kanal, dessen Wirkung noch durch zahlreiche ihn speisende, zwischen Taxuspflanzen hervorsprudelnde kleine Springbrunnen erhoht wird. Cypressen und Orangen umgeben ihn. Die zierliche, freilich nicht überall ganz erhaltene, den Hof rings umgebende Architektur, der Reichtum an herrlichen Ausblicken in die Landschaft, die dabei doch völlig gewahrte Abgeschlossenheit und Ruhe und die Frische der durchfeuchteten Luft machten, dass dieser Hof als ein Wunderwerk orientalischen Feingefühls fur Wohlleben von allen seinen Besuchern aufs höchste gefeiert wurde.

Auf Blatt 30B sieht man uber dem Schloss die Ruinen und den Felsblock des „Sitzes des Mauren“.

Blatt 36A und B. 37A und 38A. Alcázar zu Sevilla.

Der Darstellung des Patio Pequeño (kleiner Hof) oder Patio de las Muñecas, in Blatt 36 fugen wir noch in **Blatt 36A** eine zweite hinzu, welche das oberste Geschoss dieses Bauteiles zum Gegenstand hat. An der Bildung der Kapitelle erkennt man, dass diese wahrscheinlich nicht mehr der maurischen Zeit angehören. Denn sie zeigen schon Renaissanceformen, wenngleich die Vorliebe für den Steinbohrer bei der Bearbeitung des Blattwerkes auf maurische Arbeiten hinweist Nachdem erwiesen ist, dass die Saulen des Patio principal von den Genueser Bildhauern Antonio Maria de Aprile und Bernardo Gazini 1534 erganzt wurde und dass 1552 eine sehr starke Restaurierung des ganzen Palastes stattfand, lasst sich annehmen, dass auch die Ausschmuckung des in Blatt 36A vorgeführten Bauteiles uber das 16. Jahrhundert nicht wesentlich zuruck liegt. Die treffliche Erhaltung und das schutzende Glasdach dankt er selbstverstandlich erst moderner Kunstbegeisterung

Schliesslich giebt **Blatt 37A** einen nochmals orientierenden Blick durch den Patio de las Muñecas und die drei Raume der Sala de Embajadores. Dem modernen Architekten dürfte hierbei auffallen, dass sein maurischer Fachgenosse nicht scharf auf die Stellung der Thüren und Arkaden in die Hauptachse achtete, dass aber in den leichten Verschiebungen ein hervorragend malerischer Reiz liegt, welcher durch die wechselnde starke Beleuchtung der einzelnen Raume noch gesteigert wird.

Blatt 38A führt einen der Schlafraume des weitlaufigen Palastes vor, an welchem neben der überaus reichen Ornamentation die Ausbildung der Decke beachtenswert ist. Zwar entstammt diese neuer Restauration, zeigt aber das dem unsrigen widerstreitende System, dem hell gehaltenen Raume einen tiefgefärbten oberen Abschluss zu geben, in glucklicher Durchführung.

Blatt 40A. Haus des Pilatus zu Sevilla.

Der in Blatt 40 nur im Durchblick sichtbare, herrliche Hof dieses vornehmen Palastes ist hier in übersichtlicherer Weise dargestellt. An drei Seiten zweigeschossig, gegen den Garten zu allein eingeschossig, zeigt er die entwickelte Mudejarkunst bereits vermischt mit gotischen Details. Freilich ist die an sich zierliche, im Vergleich zu den feinen maurischen Grundformen aber derbe Brüstung des Obergeschosses zweifellos erst im 14 Jahrhundert eingefügt, ebenso wie der Brunnen dem 16. angehört. Dieser, wie auch die Säulen sind, wie Justi als hochst wahrscheinlich festgestellt hat, wieder das Werk oberitalienischer Bildhauer, der 1528 für die Besitzer des Palastes, die Ribera, arbeitenden Antonio Maria und Pietro de Aprile und des Mailanders Bernardo Gazini, welche von Genua aus für Sevilla grosse Aufträge ausführten Genaue Vergleichung der Saulen lehrt, dass nur ein Teil italienischen Ursprunges sein kann, namlich jene des rechten Flügels des Erdgeschosses und jene des Obergeschosses. Die Italiener haben also sichtlich weniger Neues gebaut, als Altes ergänzt. Die stark restaurierten Antiken in den Hofecken vollenden die Stilbuntheit des Hofes, ohne die einheitliche Wirkung zu storen

Blatt 42A. Grabmal in Salamanca.

Unter den zahlreichen Grabmalern im Kreuzgang der alten Kathedrale zu Salamanca nimmt das des Diego Rodrigez, Erzdiakon von Salamanca vom Jahre 1504 trotz seiner ublen Erhaltung eine hervorragende Stelle ein. Ursprunglich ist die Bogennische, in welcher es sich befindet, romanisch. Man sieht dies noch an den Resten der alten Saulen mit ihren spater wohl uberarbeiteten, reich skulpierten Kapitellen. Das beginnende 16. Jahrhundert fügte dann die kleinen Halbsaulen, den Spitzenbogen, die bekronenden Knaggen und das Grab selbst hinzu mit dem wundervoll entwickelten Pflanzenornament zu beiden Seiten des von Engeln getragenen Wappens, den drei wachsamen Löwen am Sockel, dem heiligen Georg in der Nischenblende und der langgestreckt auf Kissen liegenden Gestalt des geistlichen Herren. Sehr bemerkenswert ist die Behandlung des Pflanzenwerkes Die Architektur hat leider erheblich gelitten, so fehlen z. B. die schlanken Saulen, auf deren rechts noch erhaltenem Kapitell der spatgotische Teil der Archivolte ruhte.

Blatt 57A. Kathedrale zu Burgos.

Auf unserem Blatte 54A erkennt man, dass an den alten Chor mit seinem Umgang und dem Kapellenkranz C, D, E, M, N sich die Capilla del Condestable etwa in der Achse der Kathedrale anreiht. Diese wurde 1487 für den Erb-Condestable von Castilien, Don Pedro Fernandez de Velasco, durch Johann von Koln gebaut. Diesen Bauteil finden wir auf unserem **Blatt 57A** teilweise dargestellt und zwar sehen wir rechts einen Strebepfeiler zur Halfte aufsteigen, nebst dem Obergaden und den Fenstern der an ihn stossenden Chorseite. Die Architektur zeigt deutsche Herkunft und schliesst sich eng an die des Kolner Domes, ohne wesentliche Abweichungen vom Schema der Hochgotik zu zeigen

An die Capilla del Condestable schliesst sich die gleichfalls spatgotische Capilla Parroquia de Santiago, die sich nach aussen durch eine schlichte Mauermasse kennzeichnet und nur im Obergeschoss ein wohl auch zu den Werken des Johann von Koln zu zahlendes Fenster und daruber ein wohl erst im 16. Jahrhundert vollendetes, schon Renaissanceformen zeigendes Gesims mit zierlicher Balustrade besitzt

Den dreieckigen Zwickel zwischen den beiden Kapellen füllt eine Sakristei und eine kleine Wendeltreppe. Der Umstand, dass eine Strasse von aussen gerade auf diesen an sich unbedeutenden Bauteil hinführt, veranlasste den Architekten, ihn aufs glanzendste zu schmucken. In vier Stockwerken baut sich die geschickt verteilte Façade zwischen senkrecht ansteigenden Statuenreihen auf; reiches spatgotisches Ornament belebt, mit figurlichem Schmuck wechselnd, die Anlage. Die Behandlung der Formen gehort noch rheinisch-niederdeutschem Einflusse und dem endenden 15. Jahrhundert an. Höchst anmutig ist auch das kleine Turmchen behandelt, durch welches die Wendeltreppe äusserlich zur Schau tritt. Neben diesem sieht man noch die Obergadenfenster der strenger gotischen Capilla del Condestable hervorragen.

Blatt 58A und 59A. Dom zu Barcelona.

An den Dom zu Barcelona lehnt sich an der Südseite des Langhauses ein machtiger Kreuzgang, der, wie bereits gesagt, erst 1448 vollendet worden sein soll. Es bezieht sich diese Angabe schwerlich auf das ganze Bauwerk. Wir haben dieses bereits einmal mit dem Blick gegen die Thur des Querschiffes auf Blatt 58 dargestellt. **Blatt 58A** stellt das dort besprochene Brunnenhaus in seiner reicheren Schmuckgotik und seinen zarteren Profilierungen, den Brunnen selbst und den Blick in den Nordarm des Kreuzganges mit seinen sechsseitigen Kapellen dar. Bemerkenswert ist neben der Grossraumigkeit der ganzen Anlage die Behandlung des Details mit seiner unerschopflichen Fulle des Figurlichen: die Kapitale sind nach Art der Relief Friese gehalten, die Rippenzacken aus hockenden Figuren gebildet, die Schlusssteine sehr reich geschmuckt. Der derb sich aufbauende Brunnen selbst, welcher lebhaft an jenen im Kloster Maulbronn erinnert, wird von einer kleinen Reiterfigur, dem heiligen Georg, bekront.

Ein Beispiel feiner Spatgotik aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist ferner das Thor im Kreuzgange, welches auf **Blatt 59A** zur Darstellung kam. Es folgt bis auf die an italienische Gotik mahnenden Knaggen dem nordischen Schema. Etwas später ist das zierliche Nischen-Epitaph entstanden, neben welchem die Reste alter figurlicher Malereien schwach erkennbar hervortreten

Blatt 59A. Moschee zu Córdoba.

In hochst eigenartigem Gemisch treffen sich in dem kleinen Seitenthore der Moschee die verschiedenartigsten Stile Über den altmaurischen Sturz legt sich ein fruhgotisches Tympanon, welches das 15. Jahrhundert mit reicheren Gebilden umspann.

Blatt 63A. Iglesia del Sagrario an der Kathedrale zu Sevilla.

Das Sagrario ist die Dompfarrkirche, welche seit 1618 an die Nordseite der Kathedrale durch Miguel de Zumarraga angebaut wurde. Im Jahre 1662 wurde sie vollendet. Es ist diese Kirche aus einem einschiffigen Langhaus mit zwei Reihen niederen Kapellen und Emporen uber diesen, einem Querschiff und einem Altarraum gebildet. Nach aussen erscheint sie als palastartig, in drei in der üblichen Folge durch Pilasterordnungen gekennzeichnete Geschosse zergliedert. Auf unserer Darstellung sieht man rechts die noch maurische Umfassungsmauer des Patio de los Naranjos, links, in einer Hauptstrasse der Stadt, die die Kathedrale umgebende Gradas und weiter hin die Calle de la Mar.

Blatt 72A. Kathedrale zu Palencia.

Die S. Antholins-Kathedrale zu Palencia wurde 1321 begonnen und im 16. Jahrhundert vollendet Der Grundriss weist ein Langhaus von drei Schiffen und funf Systemen, ein kraftig ausgebildetes Querhaus und einen Chor mit Kapellenkranz auf Das Innere ist in seinen Hauptteilen, den etwas schweren Pfeilern, während des 14. Jahrhunderts aufgeführt worden, doch gehoren die Fenster der Triforien, die Gewolbe und die Chore erst dem 16. an Dem in unserer Darstellung der Sudfront erkennbaren spatgotischen Prachtthore dient jenes an den massigen Thurm angelehntes als charakteristisches Gegenstuck:

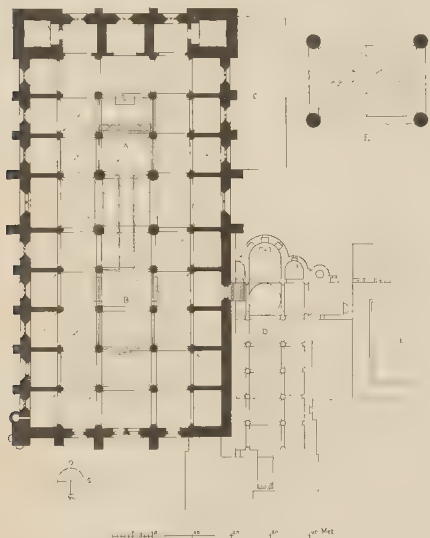
bei ersterem tritt die rheinisch, bei letzterem die italienisch gotische Schule mehr hervor. Der an das Langhaus sich anlehnende Kreuzgang gehört der letzten gotischen Periode an.

Blatt 73 A. Kathedrale zu Córdoba.

Die merkwürdige Stilmischung, welche dem Portal auf Blatt 59 A seinen Reiz gab, ist hier in grossem Massstab übertragen. Das Blatt stellt die Ansicht vom Standpunkt 7 des Planes auf Blatt 2 A dar. Wir befinden uns in dem zweiten Abschnitte der alten Moschee und zwar vor dem **Coro**. Der Blick ist teilweise auf die Capilla mayor gerichtet, deren gotischer Südpfeiler hinter der barocken Kanzel sich erhebt. Der rechts an den Pfeiler anstossende Raum, eine Art Querschiff, das durch Herausbrechen dreier Joche aus zwei der alten maurischen Säulenarkaden gewonnen wurde, ist in einem wunderlichen Mischstil gehalten. Die alten klassischen Marmorsäulen, wohl noch römischen Bauten entlehnt, mit ihren den korinthischen nachgebildeten, dem 10. Jahrhundert angehörigen Kapitellen, sind an der Ostseite noch an ihrer alten Stelle, gegen Süden in die neue Architektur eingefügt. Diese zeigt abermals gotische Formen, aber die Rundbogen, das reiche Gurtgesims, die spielend verwendeten Blend-Arkaden zeigen den Zusammenfluss maurischer mit italienischen Anregungen. In dem Schmuckgebilde, dessen Mittelpunkt die Statue des Schmerzensmannes einnimmt, offenbart sich die dreiartige Formenbehandlung am deutlichsten. Die Bogenstellungen des Erdgeschosses dieses Bauteiles verkünden den endlichen Sieg der Renaissance, welche auch die Trennungsmauer zwischen der ältesten Moschee, jener 786 begonnenen, und deren Erweiterung im 10. Jahrhundert, umkleidet. Die Säulen und Bogen aus letzterer Zeit bilden den Hintergrund unserer Aufnahme. Der hier dargestellte Coro wurde vom Bischof Alonso Manrique trotz der heftigen Gegenvorstellungen des Stadtrates von Córdoba seit 1521 von dem Baumeister Fernan Ruiz durchgeführt. Derselbe schuf einen für den katholischen Gottesdienst wohl geeigneten Raum, ohne die Wirkung der alten Anlage zu sehr damit zu beeinträchtigen. Nur nach aussen beherrscht das hochragende christliche Heiligtum, wie Blatt 1 zeigt, die gesamte Anlage.

Blatt 82 A. Kathedrale zu Salamanca.

Wir hatten in Blatt 82 nur eine Übersicht über den Dom der berühmten Universitätsstadt gegeben und tragen nun die entgegengesetzte Längsansicht von einem näheren Standpunkte nach, auf der auch die Lage der auf Blatt 84 dargestellten Puerta de las Palmas ersichtlich ist. Es zeigt sich, dass mit wohl erwogener Absicht diese reichsten Schmuckstücke den schlichtest behandelten Wandflächen gegenüber gestellt wurden, damit sie in ihrer Pracht erst recht eindringlich wirken. Das Gleiche ist in Spanien vielfach zu beobachten. In der Behandlung des Aufrisses kommt die fünfschiffige Anlage deutlich zum Ausdruck. Der Querschnitt des Baues ist von grosser Kühnheit. Durch starke



Grundriss der Kathedrale zu Salamanca.
A. Capilla mayor. *B.* Chor. *C.* Sakristeien. *D.* Alte Kathedrale. *E.* Kreuzgang. *F.* Gewölbesystem.

Strebebogen wird die Last der Mittelschiffgewölbe auf die äusseren Pfeiler übertragen. Durch die spanisch flachen Dächer war es dem Architekten ermöglicht, die Triforien fortfallen zu lassen. Doch deuten noch bescheiden betonte Balustraden ihre Stelle an. In der Behandlung der Einzelformen kann man von Schritt zu Schritt das Fortschreiten der Renaissance beobachten. Es sei beispielsweise auf die drei Balustraden der Südfaçade hingewiesen, die von rein gotischem Masswerke zu platereskem Spitzenornament und endlich zu Frührenaissanceformen übergehen. Ebenso schliessen die reiche gotische Querschiff-Façade zwei Renaissancegesimse ab, während die eigentlichen Konstruktions-Formen noch ganz dem älteren Stile angehören. Bemerkenswert sind namentlich auch die beiden Kuppeln. Die über der Vierung stellt den Sieg formsicher angewendeter italienischer Kunst dar, während die über dem Turme bei barockem Aufbau eine erneute Aufnahme gotischer Motive zeigt, die zum Teil mit überraschender Kenntnis gehandhabt sind. Sie ist ein Werk des Architekten José Churriguera und, wie bereits gesagt, ein Beweis dafür, dass dieser „berüchtigte" Künstler ein sehr feines Formengefühl besass. Denn es ist bewundernswert, wie hier, gleich an so vielen spanischen Bauten, das Ganze bei so widerstreitenden Detailformen die volle künstlerische Einheitlichkeit wahrt. Im Jahre 1755, nach dem Erdbeben von Lissabon, wurde der untere Teil des Turmes verstärkt.

Blatt 86 A. Kathedrale zu Granada.

Der Bau des Diego de Siloe, des ersten, 1563 gestorbenen Baumeisters der 1523 begonnenen Kathedrale, gehört ganz dem Übergangsstile aus der Gotik zur Renaissance an. Leider ist es aber unmöglich, dem völlig umbauten mächtigen Gotteshaus eine für die Aufnahme geeignete Ansicht abzugewinnen. Auf Blatt 30 sieht man die grossartige Capilla mayor, ein Werk des 17. Jahrhunderts, als selbständigen, 54 Meter hohen Centralbau über die Stadt hervorragen. Unser neues Blatt giebt die grossartige Barockfaçade wieder, die dem 18. Jahrhundert angehören dürfte, bis auf den wesentlich jüngeren Turm an ihrer Nordseite. Die Aussenansicht der **Capilla real** zeigt, dass hier die Renaissance schon auf die dekorative Behandlung des sonst vorwiegend gotischen Baues Einfluss gewann, obgleich sich in der Brüstung die Zeichen der reyes cattolicos, das *F* und *Y* Ferdinands und der Isabella regelmässig wiederholt.

Blatt 106 A. Alcalá de Henares, Erzbischöflicher Palast.

Die Gartenfaçade dieses durch die Schönheit seines Hofes und seiner Treppe ausgezeichneten Palastes ist schlichter behandelt, jedoch ausgezeichnet durch die zierliche Durchbildung der jonischen Säulen der oberen, wohl erst später ausgemauerten Arkaden und durch die eigenartigen mit verziertem Helm geschmückten Pavillons.

Blatt 111 A. Kathedrale zu Leon.

Der Altar und das Grab des heiligen Albito, Erzbischofs von Leon, nahe der Altarschranke, gehört zu den unbefangen heitersten und formenreichsten Werken der Renaissance Spaniens und ist wohl die Arbeit eines lombardischen Künstlers voll Phantasie, wenn auch nicht von geschulter Auffassung der klassischen Formen. Den streng architektonischen Aufbau durchbricht das im Massstabe schwankende Ornament, in dem auch plattereske Einzelheiten nicht fehlen.

Blatt 117 A. Kathedrale La Seo zu Zaragoza.

Die an Stelle eines älteren Baues seit 1318 erbaute Hauptkirche von Zaragoza erscheint auf unserer von der Plaza de la Seo aufgenommenen Darstellung nur mit einem Teil ihres sehr veränderten Schiffes und dem frühgotisch begonnenen, spätgotisch vollendeten, in Backsteinen ausgeführten Vierungsturm. Die an den erzbischöflichen Palast angelehnte und mit diesem durch eine Brücke verbundene Façade ist ein unbedeutendes Werk, wahrscheinlich des römischen Architekten Contini, vom Jahre 1683. Bemerkenswert ist dagegen der Turm, welcher 1684 vollendet, 1790 mit den vier Apostelstatuen geschmückt und nach einer Beschädigung durch Blitzschlag im Jahre 1850 erneuert wurde. Sein schlank in vier Stockwerken sich aufbauender Körper ist wieder in Ziegeln gebildet, nur für die ornamentierten Bauteile wurde Haustein gewählt.

Blatt 128 A. Alcázar zu Toledo.

Zur Ergänzung zeigt unser Blatt den Einblick in den Hof des mächtigen Bauwerkes und zwar einen nach der grossartigen Treppenanlage zu gerichteten. Der Einfluss italienischer, namentlich Genueser Architekturen auf die Gestaltung dieses Hofes ist unverkennbar. Wenn Herrera auch als sein Schöpfer gilt, so dürften die von Philipp II. nach Spanien berufenen Italiener, wie Alessi, Tibaldi, Vignola, gewiss nicht ohne mittelbaren Einfluss auf die Anlage geblieben sein. Wesentliche Neuerungen dürften auch dem Umbau von 1744 angehören, welcher die durch portugiesische Truppen 1710 herbeigeführten Brandschäden beseitigte. Der Architekt Ventura Rodriguez leitete diese Arbeiten.

Blatt 128 B. Hospital de Afuera zu Toledo.

Das auf Blatt 127 dargestellte Grabmal findet sich in der auf dem vorliegenden Blatt über die Hofarkaden hervorragenden Kapelle. Zu ihr führt das nur teilweise sichtbare Marmorportal, welches von Berruguete entworfen sein soll. Der Hof gehört wohl noch der ersten Anlage an, welche 1541 von Bartholomé de Bustamente für den Kardinal Juan de Tavera begonnen wurde. Er bildet in seiner mächtigen, durch eine Zwischenarkade gegliederten Ausdehnung, bei der Reinheit seiner Formen, der luftigen Weite des Obergeschosses, an welcher der Architekt, spanischer Raumgrösse nachstrebend, den Korbbogen für die Arkaden wählte, eines der glänzendsten Werke dieser Art.

Blatt 130 A. Altes Ayuntamiento zu Zaragoza.

Die Decke eines Saales in diesem Gebäude zeigt eine Übertragung eines maurischen Gedankens in den zierlichsten Renaissanceformen. Die Tropfsteinformen treten zwar hier und da noch vereinzelt vor, im allgemeinen hat aber der neue Stil die volle Herrschaft. Er bildete die zierlichen Säulenarkaden, die reichen, wechselnd tiefen, bald glatten, bald verzierten Kassetten und das kostbare, reiche Gesims, auf welchem das zierliche Oberlicht sich aufbaut.

Blatt 130 B. Palast in Ecija.

Das Städtchen Ecija, 30 Kilometer südlich von Córdoba, ist ein alter Kultursitz aus römischer Zeit und behauptete unter maurischer Herrschaft wie anfangs auch unter den spanischen Königen Reichtum und Bedeutung; einst mit Córdoba und Sevilla wetteifernd, zählt es heute nur noch gegen 27000 Einwohner. Aus alter Zeit haben sich aber mehrere Paläste erhalten, davon wir einen zur Darstellung bringen.

Die Behandlung dieses Baues ist sehr merkwürdig. Wahrend die über zwei scheinbar antiken Saulenstucken errichtete Eckvorlage schwer und schlicht sich aufbaut, offnet sich das Thor in reichster Renaissance, in die gotische Motive mit hineinsprechen; über dem Thore zeigt sich eine luftige Loggia. Ecija gilt für die heisseste Stadt Spaniens, für die Bratpfanne Andalusiens „al sárten de España". Im Gegensatz hierzu hat man den Eindruck, dass in diesem weiträumigen, teils luftigen, teils fest verschlossenen Palaste vollkommene Kuhle herrschen müsse.

Blatt 130C. Militairschule zu Avila.

Der alte Palast der Condes de Polentinos in Avila, jetzt Academia del Cuerpo Administrativo del Ejercito, beherbergt einen höchst eigenartigen, dem 16 Jahrhundert angehörigen Hof. Man erkennt deutlich den Einfluss des bischöflichen Palastes in Alcalá de Henares, Blatt 106, zugleich aber auch, dass hier ein minder geübter, mehr handwerksmassig schaffender Kunstler sein Bestes gab. Bemerkenswert ist die den Festdekorationen entlehnte wirkungsvolle Verwendung der Wappenschilder. Der Ausbau der oberen Saulenhalle gehort erst einer spateren Zeit an.

Blatt 136A. Königl. Kloster zu Escorial.

An den Real Palacio Escorial stosst im Sudwesten der auf unserem Plane Blatt 137 nur teilweise angedeutete Säulengang des königlichen Klosters. Die prachtige wieder an Genueser Vorbilder, namentlich an die Villa Sauli, mahnende Anlage lehnt sich an die schweren Eckturme des Hauptbaues. In der strengen Linienfuhrung offenbart sich selbst bei diesem Schmuckbau der durch Philipp II. in die spanische Baukunst gebrachte feierliche Ernst.

Blatt 137A. Börse zu Barcelona.

Der Architekt, welcher 1772 der alten am Hafen gelegenen Börse Barcelonas ihre heutige Gestalt gab, Juan Soler y Fonseca, hat dem Vorbilde des Herrera nachgestrebt. Aber es gelang dem französisch gebildeten Klassicisten nicht mehr, die Kraft der paladianischen Formgebung zu erreichen. In diesem Bauwerk giebt sich die Wirkung der akademischen Ausbildung der spanischen Architekten kund, welche mit der 1752 erfolgten Grundung der Akademie von San Fernando in Madrid begann. Noch Caveda feiert die Kunstrichtung dieser als ein Wiedererwachen des edleren Stiles in Spanien, während wir Neueren in der Börse und in ähnlichen Werken nur eine des intimeren Reizes entbehrende akademische Kalte erblicken können.

Blatt 137B. Börse zu Sevilla.

In der Aussenansicht zeigt die Börse abermals die geschlossene Strenge der Zeit Philipps II., wenngleich die heutige Form schwerlich in allen Teilen die alte ist. Unsere Aufnahme wurde vom Alcázar aus gemacht und giebt zugleich die Sudostecke der Kathedrale wieder.

Blatt 139A. Casa de los Guzmanes zu Leon.

Die Casa Guzman gilt als Vaterhaus des tapferen Verteidigers von Tarifa, des „guten Ritters" Alonso Perez de Guzman, der hier am 24. Januar 1256 geboren sein soll Der erste Blick lehrt, dass im 16. Jahrhundert sich an dem alten Bauwerke ein volliger Umbau vollzog; dieser erfolgte für einen Bischof aus dem Geschlecht der Guzman. Der sehr stattliche Renaissancepalast entspricht der allgemeinen Bauanordnung in Spanien: derbe Mauermassen, zwei flankierende starke Turme, ein arkadenartiges Obergeschoss, welches diese verbindet. Das Hauptaugenmerk wird auf einige wenige, aber reich geschmückte Teile gelenkt, so hier auf das Portal mit seiner stattlichen Architektur. Man darf wohl nicht zu viele Eigentumlichkeiten der Komposition solcher Bauten dem Zufall zumessen. So liegt gewiss dem Umstande, dass neben dem Portal die breitesten Pfeilermassen angeordnet sind und dass nur die diesem benachbarten Fenster Bekrönungen haben, eine künstlerische Absicht zu Grunde, nämlich die, die Wirkung des Thores thunlichst zu steigern. Die dichten Gitter vor den Fenstern des Erdgeschosses und an den Balkonen riefen den Spott der Beschauer, auch Konig Philipps II., hervor.

Blatt 140A. Börse zu Zaragoza.

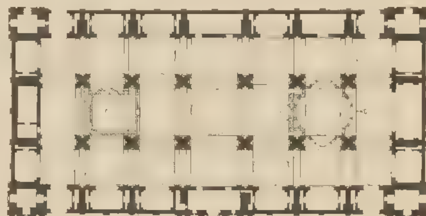
Die nahe der Ebrobrücke gelegene Börse zu Zaragoza wurde 1551 begonnen. Die auf Blatt 140 dargestellte aussere Ansicht lasst trotz des prächtigen, an die besten italienischen Vorbilder mahnenden Hauptgesimses, des klaren, nur durch die zu kleinen Reliefmedaillons in seiner Ruhe gestorten Obergeschosses den Reichtum nicht erkennen, welcher sich im Innern des Baues offenbart. Dieses erscheint durch je sechs jonische Renaissancesaulen in drei Schiffe geteilt, die in der Gliederung der Aussenarchitektur klar zum Ausdruck gelangen. Die Decke ist aus einem noch ganz spatgotisch empfundenen Netzgewölbe gebildet, dessen Rippenansatz auf den Kapitellen durch Stadtwappen, Greifen und Putten geschickt umkleidet wurde. Die Inschrift in Kämpferhohe gehört dem Erneuerungsbau von 1851 an. An ruhiger monumentaler Wirkung und edler Raumschonheit wird dieser Profanbau schwerlich von vielen übertroffen. Die Hohe der Gewolbe durfte gegen 16 Meter betragen, der ganze Raum eine Weite von 30 zu 50 Meter haben.

Blatt 140B. Real Audiencia zu Zaragoza.

Die Real Audiencia an der Hauptstrasse von Zaragoza, der Calle del Coso, ist im Entwurf der zu Leon nahe verwandt, wenngleich das Material dort durchweg Haustein, hier in den beiden oberen Geschossen Ziegel ist. Es lässt die strenger systematische Planung den Einfluss der Börse deutlich erkennen, der sie im Alter wenig nachstehen dürfte.

Blatt 140C. Nuestra Señora del Pilar zu Zaragoza.

Die zweite Kathedrale von Zaragoza, el Pilar, so genannt von der gewundenen Jaspissaule, auf welcher die vom Himmel niedersteigende heilige Jungfrau dem Apostel Jacob erschien, wurde seit 1677 von Francesco Herrera dem Jungeren nach dessen Ruckkehr aus Italien erbaut. Der sehr merkwurdige Grundriss, ein Rechteck von 135 Meter Lange und 65 Meter Breite, zeigt eine durchaus eigenartige, echt spanische Fassung. Nachdem in zahlreichen Kirchen der Coro eingebaut und der gotische Langhausbau unter jesuitischem Einfluss gewissermassen zentralisiert worden war, wird hier der quadratische Raum unter der Kuppel zum hohen Chor, an das sich östlich der Altarraum mit dem gewaltigen gotischen Altar mayor, und dahinter die üppig reiche Capilla del Pilar,



Grundriss des Pilar zu Zaragoza.
A. Chorgestühl. *B.* Altar. *C.* Tabernakel.

ein Hauptwerk überschwenglichen Barockstiles, anreiht. Gegenüber steht der Coro, welcher mit von Juan Moreto aus Florenz 1542 gefertigten prachtigem Gestuhl versehen ist. Über dem Altar und dem Coro wölben sich, dem idealen Wert dieser Bauteile fur die Kirche entsprechend, zwei weitere Kuppeln. Der Umgang, der Platz fur die Laien, ist wieder von acht Kuppeln bekront. Zwischen den vier Eckturmen liegen die zahlreichen Kapellen. Bei der Absicht, den Bau ganz von Innen heraus sachgemass zu gestalten, kam die Aussenansicht zu kurz. So reich auch die mit weiss und grun glasierten Ziegeln versehenen Kuppeln wirken, so hat der Bau doch keine sich stattlich entwickelnde Façade. Von den Turmen ist nur der sudwestliche ausgebaut worden und zwar durch Ventura Rodriguez im Jahre 1753. Einen Helm erhielt aber auch dieser nicht. Unsere Aufnahme stellt die Sudseite der Kathedrale dar.

Blatt 142Aa. Granada, Haus in der Carrera de Darro.

Dieses Haus, der Kirche San Pedro gegenuber gelegen, ist ein schönes Beispiel heiterer spanischer Fruhrenaissance und rüstiger Meisselfertigkeit, sowie der für die Kompositionsweise des Landes bezeichneten Neigung, überreich geschmückte Bauglieder zu glatten Flachen in Kontrast zu setzen.

Blatt 142Ab. Real Audiencia zu Granada.

Diese wurde unter Philipp II. erbaut, blieb aber im Innern unvollendet liegen, seit der König seine Teilnahme allein dem Escorial zuwendete. Die Façade erinnert lebhaft an die italienische Bauweise des Barock, etwa an Florentiner und genuesische Vorbilder; die Komposition ist gedrangter, als sonst in Spanien üblich. Es ist begreiflich, dass, seit der strengere Stil des Herrera für Spanien massgebend geworden war, die Freude an diesem formenreicheren Werke nachliess und sein Ausbau dadurch hintangesetzt wurde.

Blatt 143A. Königl. Schloss zu Madrid.

Die Hauptfaçade gegen Suden, hinter welcher im ersten Stock der in Blatt 146 dargestellte Thronsaal sich befindet, wird hier in grösserem Massstabe dargestellt.

Blatt 146A. Tabakfabrik zu Sevilla.

Dem früher veröffentlichten Hauptportal fügen wir die Gesamtansicht des riesigen Gebaudes bei, in welchem gegen 5000 Frauen und Madchen arbeiten. Trotz des rein praktischen Zweckes ist die Erscheinung nach aussen von echt spanischer Grosse, haben die Achsenweiten der Fenster der Hauptfront noch eine Abmessung von ca. 7,4 Meter, kommen also jenen des Palazzo Pitti in Florenz nahe.

Blatt 147A. Casa de Dos Aguas zu Valencia.

Die Komposition der Marmorfaçade zeigt immer wieder die bei aller Überschwenglichkeit doch sich stetig erhaltende nationale Eigenart: die beiden Eckturme und zwischen diesen uber glatten Mauerflachen eine Arkade Freilich ist die letztere nur andeutungsweise vorhanden.

Blatt 151. Torre del Oro zu Sevilla.

Unsere Aufnahme ist vom rechten Ufer des Guadalquivir, der Calle de los Betis, gemacht. Der Turm, welcher jetzt inmitten der Hafenanlage steht, einst aber zur Befestigung gehörte, ist maurischen Ursprungs, wurde unter dem Namen Borju d-dahab von den Almohaden erbaut. Später diente er als Gefangnis und stand als solches mit dem Alcázar in Verbindung. Rechts vom Turme erscheint die Kathedrale mit der Giralda, links davon das Zollhaus (Aduana), daran stossend das Krankenhaus la Caridad, welches 1578 gegründet, 1661 von Miguel de Mañara und Vicentelo de Leco gebaut wurde. Die Kirche malte Murillo aus. Vor dem Krankenhaus sieht man die modernen Baulichkeiten der Maestranza, einer seit 1526 bestehenden Reitergesellschaft.

Blatt 152. Alcántara-Brücke zu Toledo.

Die Aufnahme dieser beruhmten Brucke erfolgte von der zur Bahnhofstation führenden Strasse aus. Durch ein neueres Triumphthor gelangt man auf die in zwei Bogen das Thal überschreitende Brucke. Diese wurde schon von den

Römern angelegt, 687 von dem Goten Sala, 871 von dem Alcaiden Halaf erneuert, 1258 von Alonso el Sabio und 1380 vom Erzbischof Tenorio ausgebessert, 1484 von Andrés Manrique befestigt. Aus dieser Zeit durfte der feste Thorturm stammen. Der Brücke selbst sieht man die wiederholte Erneuerung deutlich an. Namentlich scheint es, als habe sie einst einen dritten Bruckenbogen besessen. Die Bogen sind im Halbkreis gespannt und unprofiliert. Es spricht nichts gegen die Annahme, dass sie in der Hauptsache dem 13. Jahrhundert und älterer Zeit angehören. Hinter dem Festungsturme erscheint links das kleine Zollhaus, rechts die zur Puerta del Sol führende Calle del Artificio, welche dann als Calle del Carmen unterhalb des Hospitales la Caridad zur Stadt einschwenkend emporführt. Ein zweites Krankenhaus, de la Concepcion, bekrönt den Rand des Berges und verdeckt die Aussicht auf den Alcázar.

Blatt 153. La Ermita de S. Juan Bautista zu Baños.

Wir wiesen schon auf Seite 11 unseres Textes auf die Kirche St. Juan zu Baños hin und führen nun den Bau in der Innen- und Aussenansicht vor. Die Kirche zeigt sich als eine sehr frühe, romanische Basilika. Den Kern bildet das aus vier Jochen bestehende Langhaus, dessen Arkadenbogen auf interessanten, der römischen Komposita Ordnung nachgeahmten Saulen ruhen. In der Aussenansicht macht sich dieser Bauteil entschieden geltend. Seinen Schmuck erhält er nur durch bei den verschiedenen Umbauten in Unordnung geratene, nach Art der Kerbschnitte verzierte Friese. Der Narthex oder die Vorhalle mit ihrem turmartigen Giebel ist wohl neuer, obgleich das Thor selbst noch der ältesten Anlage angehört. Es hat gleiche Zierformen und trägt im Schlussstein das Kreuz. Unorganisch legt sich an die Basilika im Osten der Altarraum, bei welchem der maurische Hufeisenbogen auftritt. Über Alter und Entwickelungsgeschichte des kleinen Bauwerkes weitere Vermutungen auszusprechen, ist bei dem grossen Eifer, welchen die spanischen Archaologen gerade der Erforschung dieses Werkes zuwenden, zunachst unthunlich.

Blatt 154. Santa Maria de Naranco zu Oviedo.

Auch dieser von den Archaologen viel umworbene Bau gehört der altesten Zeit christlicher Bauthatigkeit in Spanien an. Man halt ihn für einen von Konig Ramiro 850 erbauten Palast. Dem entspricht die eigentümliche Abteilung des langgestreckten Baues in eine mittlere Halle und zwei anstossende Säle. Nur die letzteren hatten Fenster, doch wurden diese auch nachtraglich vermauert, so dass gegen Norden, wo der Eingang in die Halle oberhalb der Treppe (Grete) sich befindet, keine Öffnung die von Strebepfeilern gegliederte Wand durchbricht. Die Halle misst etwa 4,2 zu 10,1 Meter und ist beiderseitig mit sehr eigenartigen, reich verzierten Saulen und Arkaden eingefasst, die an den Schmalseiten zu dreien gekuppelt, den Zugang zu den Nebenraumen vermitteln. Das Gewölbe hat hier, wie in der von Süden zuganglichen Krypta, Halbbogenform. Bemerkenswert ist der Schmuck der Gurten mit figurlich reich ausgestatteten Bandern, die an der Wand je in einem siegelartigen Rundmedaillon enden.

Der glockentragende Giebel uber dem Thore gehört der modernen Zeit an.

Berichtigungen.

Text-Seite 17 bei der Überschrift lies:	VI.	anstatt	V.
„ „ 20 „ „ „ „	VII	„	VI
„ „ 26 links Zeile 4 von oben „	Mittelpilaster	anstatt	Mittelpflaster.
Tafel No 81 in der Unterschrift „	Darstellung	„	Empfängnis.
„	Presentacion	„	Concepcion.
„	Présentation	„	Conception.
„ No 127 „ „ „ „	Tavera	„	Talavera.
„ No 130B „ „ „ „	Ecija	„	Erija.

Berichtigung *)

der auf Tafel 30 A. angegebenen, in Folge der erst später eingeschobenen farbigen Tafeln veränderten Standpunkte:

Standpunkt No.	1	für Tafel	10		Standpunkt No.	10	für Tafel	18
„ „	2		11		„ „	11	„ „	20
„	3	„ „	10 A		„	12	„ „	31
„	5	„	14 A		„	13	„ „	22
„	6	„ „	23		„ „	15	„ „	24
„ „	7	„ „	17		„ „	16	„ „	25
„ „	8	„ „	15		„ „	17	„ „	26
„	9	„ „	19					

* Rectificacion que a consecuencia de haberse intercalado después planos colorados, ha sido preciso hacer en las cifras del plano 30 A, que señalan los puntos en que ha estado colocada la [illegible] fotográfica.

* Rectification des points de vue indiqués dans la planche 30 A, lesquels ont changé en intercalant plus tard des planches en couleurs dans l'ouvrage

ZUR NACHRICHT

Da Herr Architekt MAX JUNGHÄNDEL, welcher die photographischen Aufnahmen für dieses Werk fertigte, durch anderweitige Unternehmungen verhindert war, den Text über den ersten Bogen hinaus zu führen, sah der unterzeichnete Verleger sich gezwungen, einen anderen geeigneten Autor zu suchen. Für den neuen Verfasser war die Arbeit um so weniger verlockend, als das Manuscript für das bereits im Erscheinen begriffene Werk schnell beschafft werden musste, Forschungen an Ort und Stelle daher nicht gemacht werden konnten und auch für die Quellenstudien nur eine karg bemessene Zeit zur Verfügung stand. Es konnte und sollte sich mithin nicht darum handeln, völlig neue Aufschlüsse über die Baukunst Spaniens zu erbringen, sondern lediglich darum, in knapper Form das Notwendige an allgemeiner Übersicht, sowie an kunstgeschichtlichen Nachrichten zu geben, um die bildlichen Darstellungen des Werkes zu erklären.

Gleichwohl hat Herr Dr. CORNELIUS GURLITT, welcher überdies die Fortführung des Textes in einer für ihn besonders arbeitsreichen Zeit übernahm, auch nach den Aussagen der sachkundigen Kritik, eine Arbeit geliefert, welche nicht nur die die Tafeln zum Studium benutzenden Kunstfreunde und Künstler in trefflicher Weise in die spanischen Verhältnisse einführt, sondern auch der Forschung wesentliche Dienste zu leisten geeignet ist. Der geschätzte Kunstgelehrte hat sich hierdurch, wie ich hoffe, die Anerkennung aller Derer erworben, welche dem Unternehmen von Anfang an wohlwollende Teilnahme widmeten, den Unterzeichneten aber, welchem er in schwieriger Lage bereitwillig und freundschaftlich zu Hilfe kam, zu besonderem Danke verpflichtet.

DRESDEN, im Januar 1893.

J. BLEYL

Druck von W. Drugulin in Leipzig

VORWORT.



n dem Text, welchen Don Pedro de Madrazo, derzeit Präsident der Kgl. Spanischen Akademie der Geschichte und schonen Künste zu Madrid, der spanischen Ausgabe unseres Werkes beifugte (La Arquitectura de España estudiada en sus principales monumentos por el arquitecto Max Junghaendel, Texto Summario por D. Pedro de Madrazo de las Reales Academias Española, de la Historia y de Bellas Artes, Gilbers [J. Bleyl] Dresden), teilt er die spanische Baukunst in etwas von der im deutschen Texte gewahlten Anordnung abweichender Art nach Stilen ein.

Er beginnt mit der romischen Kunst (Tafel 155, 157, 216 und 217) und weist in seinem Aufsatze eingehend auf die Quellen der weiteren Untersuchung uber die antiken Baureste, auf die zahlreichen Arbeiten spanischer Gelehrten, namentlich aber auf des Berliner Emil Hubner gelehrtes Werk hin

Den lateinisch-byzantinischen oder westgotischen Stil nennt er die im Norden durchgebildete Bauweise des VII. Jahrhunderts, welcher durch Tafel 153 und 158 erlautert wird. Diesem lasst er als die Kunst des VIII. X. Jahrhunderts den lateinisch-byzantinischen oder fruhromanischen Stil einerseits (Tafel 154, 159 bis 162, 164, 167—168 und 191) und die gleichzeitige arabische Kunst, Stil des Kalifates (Tafel 1—7, 152, 208 und 211) andererseits nachfolgen. Letzteren nennt er auch arabisch-byzantinisch.

Die eigentlich mittelalterlichen Stile teilt er in den romanischen Stil von Cluny und Citeaux, im XI. und XII. Jahrhundert (Tafel 42–52, 156, 163, 165 bis 181, 183—187, 189—193 und 219), indem er nachweist, wie die südfranzosischen und burgundischen Einflusse die Zeit der christlichen Rückeroberung beherrschen. Zu denselben Ergebnissen kam Enlart in dem unten angeführten Aufsatz uber die Anfange der Gotik in Spanien.

Hierauf lässt Madrazo den muhamedanisch-mauretanischen Stil folgen, der in gleicher Zeit im Suden Spaniens herrschte (Tafel 31, 64, 151, 194, 208a, 209 bis 210 und 215). In ähnlicher Weise halt er die parallele Entwickelung für die folgende Zeit aufrecht: In den christlichen Landen der gotische Stil (XIII. bis XV. Jahrhundert, Tafel $2\,A^{II}$, 42 A, 52—77, 81—89, 95, 98—101, 111—112, 125, 140 und 140 A, 178—179, 184 b, 186, 195–207), in den muhamedanischen der arabisch-granadische Stil (Tafel 8–30 c), an den sich als Auslaufer der maurische oder spanisch-afrikanische Stil schliesst (XIV.—XVI. Jahrhundert, Tafel 6 A, 7, 32 bis 41, 208 b und 218.

Die Renaissancebildungen fasst er in den italienischen, plateresken und griechisch-romischen Stil zusammen (XV. XVI. Jahrhundert, Tafel 78—80, 90 94, 96—97, 102—110, 113—124, 126—140 B, 142 A). Endlich lasst er fur das XVII bis XIX. Jahrhundert den churrigueresken Stil, Barock und den klassisch-akademischen Stil folgen (Tafel 63 A, 117 A, 137 A, 139, 140 C, 141-150, 182, 188, 212 bis 214).

Es wird angezeigt sein, diese Auffassung vom Standpunkt deutscher Kunstgeschichte näher zu betrachten.

Im hohen Grade dankbar wird man Don Madrazo für die scharfe Sonderung der muhamedanischen Kunst sein müssen. An anderem Orte werde ich nachweisen, dass meine Ergebnisse mich zu ähnlichen Zielen geführt haben. Man wird anerkennen mussen, dass die von Madrazo nach dem Kalifat genannte Stilart noch sehr wenig von jenem Formenreichtum hat, welche wir mit arabischem Wesen als aufs engste verbunden glauben. Wie in Aegypten sind die altesten Bauten der Araber auch in Spanien arm an Form und eigenen Gedanken; es erweist sich als irrig, dass sie selbst eine Kunst von nationaler Eigenart hervorzubringen befähigt gewesen waren. Stützten sie sich am Nil auf die kunstgeubten Kopten, so mussten sie in Spanien nach Constantinopel und nach dem noch in hoher Blüte befindlichen Syrien hinubergreifen, um Kunstwerke hoherer Ordnung zu schaffen. Es ist also die Nebenbezeichnung arabisch-byzantinisch durchaus berechtigt. Es wird nachzuweisen sein, dass selbst der Hufeisenbogen keine arabische Erfindung ist, dass mithin bis auf die von neuen liturgischen Forderungen bedingte Grundrissanordnung dem Reitervolk der Araber nur ein Verdienst in der Architektur zukommt, namlich die Kunst der von ihnen zuerst eroberten Länder mit hoher Kultur in fernere, minder entwickelte ubertragen zu haben.

Unter dem mauretanischen Stil versteht Madrazo jenen, welcher im wesentlichen sich in Nordafrika aus den Resten der dortigen romischen Kultur entwickelte. Die grossen Glaubenszentren des Muhamedanismus, Tlemcen und namentlich Kairwan sind neben dem immer hoher sich entwickelnden Aegypten hier die Gebenden, Spanien in seiner Zerrissenheit das empfangende Land. Es geht diese Entwickelung zusammen mit jener in Sicilien und dem in dieser Zeit besonders lebhaften Handelsverkehr des Mittelmeeres, welchen die Kreuzzuge eher steigerten als beeintrachtigten. Es ist dies die erste Blutezeit der muhamedanischen Kunst

Im XIII. Jahrhundert wurde Spanien mehr vom Muhamedanismus des Ostens abgesondert und begann sich selbstandig zu entwickeln, ohne die geistige Hohe des inneren Asien und der Nillande zu erreichen. Es beginnt eine neue Blute in Persien, welche namentlich durch die hoch entwickelte Wolbtechnik, den Kuppelbau und die auf kreisformigem Grundriss sich entwickelnden Minarets deutlich erkennbar wird und im XVI. Jahrhundert ihren Hohepunkt erreicht. Diese beiden letzteren Hauptformen im Bauwesen greifen nach Spanien so gut wie gar nicht über, es bleibt dort der Holzbau für die Deckenbildung entscheidend. Auch von dem aus Persien stammenden Belag der Wande mit Schmelzplatten in gebranntem Thon ist wenig zu spüren. Erst das XV. Jahrhundert lasst Spanien an dem Aufschwung der Topferei teilnehmen, die im Osten zum eigentlich bezeichnenden Kunstgewerbe geworden war. Und dennoch bescheidet man sich selbst an einem Bau wie der Alhambra mit bemaltem Stuck, wogegen selbst die Türken ihre Moscheen und Palaste aufs kostbarste mit geschmelzten Fliessen bedecken. Erst langsam, im XVI. und XVII Jahrhundert, dringt uber Afrika die verfeinerte Kunst des Osten vor. mit ihr die Kuppel, während das rechteckige aus einem derben Mauerklotz gebildete Minaret dauernd im Westen in Gebrauch bleibt. Beim Blick auf das heutige Fez oder Marocco geben die Kuppeln dem Stadtbild die entscheidende Form, von diesen sind aber, selbst in Granada, keine beachtenswerten Spuren, in Toledo und Sevilla nur bescheidene Beispiele nachweisbar

Es ist hier nicht die Stelle, die eben gemachten Andeutungen weiter zu verfolgen. Es soll nur festgestellt werden, dass die Untersuchungen Madrazos uber Spanien mit jenen, welche uber die syrische Kunst namentlich englische Gelehrte in neuester Zeit anstellten, sich decken und dass die Ergebnisse des Madrider Gelehrten mithin der Annahme auch für die deutsche Kunstwissenschaft empfohlen werden konnen

Seine über die Landesgrenzen und uber einen einengenden Heimatssinn hinausgehende Auffassung der christlichen Kunst ist nicht minder beachtenswert. Deutlich lasst sich erkennen, dass die Westgoten vielleicht in Nordspanien mehr als irgend ein anderes germanisches Volk es verstanden, aus der heimischen Ueberlieferung und eigenen Kraft eine Kunst zu entwickeln. Jedenfalls sind die architektonischen Reste des VII Jahrhunderts ebenso wie die beruhmten kunstgewerblichen Funde, die in Spanien gemacht wurden, für die Geschichte unserer in die Ferne verzogenen Volksgenossen von hohem Wert. Die Uebernahme mancher in muhamedanischem Gebiet gebrauchter Formen auch auf christliches ist daher nicht unbedingt eine Entlehnung von den Arabern. Denn diese hatten wenig genug zu bieten. Es ist vielmehr ein Schopfen aus der beiden herrschenden Fremdnationen gemeinsamen Quelle. Als solche Quelle diente aber die Kunst, die im Süden Spaniens wohl nie ganz erloschen war und sich dort ortlich fortbildete, und jene uber das Meer herbeigeholte, von der alten Griechenwelt des Orients gleichviel ob unter den Kaisern oder den Kalifen gepflegte

Die weittragende Bedeutung der grossen Ordenskonkregation des Mittelalters, wie sie in neuerer Zeit durch die Studien von Dehio und v. Bezold, sowie namentlich durch Enlart, durch ganz Europa verfolgt und klar gelegt wurde, hat auch Madrazo für Spanien anerkannt. Zunächst hat Cluny, minder fest in seinem Bauwesen organisiert, aber doch verbunden zu einer Gemeinsamkeit der geistigen Interessen, bewirkt, dass der romanische Stil in seinen Hauptgestaltungen zu einem ganz Europa gemeinsamen wurde Die gewaltsame Einfuhrung des gallikanischen und romischen Kultus nach Spanien und der mit ihr in Verbindung stehende Vorstoss auch der franzosischen Geistlichkeit über die Pyrenäen schuf in Spanien eine namentlich mit den anliegenden franzosischen Gebieten eng verwandte Kunst. Die Monche der Konkregation hatten im XII. Jahrhundert fast alle Bischofssitze der Halbinsel inne, besassen 25 Prioreien ohne die ihnen affiliierten Abteien, die Konige zahlten ihnen Tribut und selbst als Catalonien nicht mehr dem Erzbistum Narbonne unterstand, sondern in dem von Tarragona seinen eigenen geistlichen Mittelpunkt fand, enden die französischen Einflüsse nicht, namentlich jener der Auvergne und der Languedoc, wie Bouillet und mit vieler Sachkenntnis Enlart, wie endlich auch Madrazo durch den Hinweis auf Vezelay nachweisen. Die Kuppeltürme (Cimborio) gehoren ihrem Ursprung nach der Auvergne, die eigenartige Behandlung der Thore und ihres Bildschmuckes den Burgunder Landstrichen an.

Die hohe Bedeutung der Kathedrale zu Autun lässt sich an jener zu Siguenza nachweisen, die Bischof Bernard von Agen, also ein Südfranzose, 1123 weihte; ebenso an jener zu Lugo. San Vicenzo zu Avila, welche unter dem Sohne Raimunds von Burgund gebaut wurde, ist ein schlagendes Beispiel dafür, dass mit den Mannern auch die Kunst über die Pyrenäen wanderte. Diese Beziehungen wachsen noch unter den Cisterziensern, die in Portugal bald eine ähnliche politische Stellung einnahmen wie die Mönche von Cluny in Spanien. Die Cisterzienserkloster Poblet und Santas-Creus werden vom franzosischen Kloster Fontfroide aus besetzt Die Erbauer der Kathedrale von Tarragona waren wahrscheinlich Monche von dort, da schlagende Aehnlichkeiten zwischen beiden Anlagen nachweisbar sind. Ein Bruder Bernard, Mönch von Cîteaux oder Cluny, starb dort 1256. Aehnlich Veruela, während in las Huelgas aquitanische Beziehungen nachweisbar sind Es ist bei der Besprechung der einzelnen Bauten mehrfach auf diese hingewiesen worden, ebenso wie auf jene, welche der Templerorden aus dem mittleren Frankreich auf spanischen Boden übertrug. Wenn Madrazo, gelegentlich der Kirche zu Hirache in Navarra auf S. Marco in Venedig und S. Front in Périgueux hinweisend, byzantinische Einflüsse sehen will, so sind ihm Dehio und v. Bezolds neue Untersuchungen uber das Verhaltnis dieser Bauten zu einander entgangen. Viele der von uns beigebrachten Blätter bieten bisher noch nie publizierte Bauten dar, deren kunstgeschichtliche Einordnung die von den genannten Forschern aufgestellten Grundsatze nur bestatigt Andere aus der Fruhzeit der Gotik harren noch genauerer Untersuchung, wie die Cisterzienserkloster Fitero, Vallbona, die Collegiata zu Roncesvalles und viele weitere

Nicht ganz wird man von deutscher Seite der Anschauung des Madrazo zuneigen, dass die Renaissance in Spanien zunachst italienischer Herkunft sei.

Wie in der Malerei, so ist sie in der Bildnerei und Baukunst vor allem niederländisch und entwickelt sich aus der völlig unter niederländischem Einfluss stehenden Spätgotik. Die grössten unter den meisselgewandten Meistern, von den Kölner Meistern in Burgos an, stammen aus dem künstlerisch einheitlichen Gebiet der Erzbistümer Amiens und Köln, welches im XIV. und XV. Jahrhundert die Welt mit Männern von grossem Können überschüttete. Den Vlamen, Pikarden, Wallonen, Lothringern, Burgundern, Rheinländern, welche vorzugsweise in Sandstein arbeiteten, folgten erst, wie namentlich Justi in einer Reihe von Aufsätzen in dem Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen nachwies, zumeist über Genua, die lombardischen und später die florentiner Marmorbildhauer, deren Wirkungsgebiet erst langsam sich über die Mittelmeerküsten nach Nordwesten erweiterte, bis endlich die Spanier selbst das Heft in die Hand nahmen und der Fremden sich zu entledigen wussten. Gerade der plateresken Stil ist von den Niederländern und ihren spanischen Schülern vorzugsweise gepflegt worden. Er hielt sich bis die Bauten eines Juan de Toledo und Juan de Herrera in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts die italienische Hochrenaissance in ihrer Strenge aufnahmen und nach dieser Richtung noch steigerten. Als Gegengewicht gegen diese schildert Madrazo endlich den Stil, den man in Spanien nach dem Architekten José Churriguera bezeichnet, an dessen Spitze neben ihm Herrera el Mozo, Narciso Tomé, Pedro Ribera und andere stehen und die der Kunsthistoriker Juan Augustin Cean Bermudez 1810 auf Wendel Dietterlin und sein berühmtes Werk über die Säulenordnungen zurückführte.

Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, den Inhalt der Ausführungen Madrazos wiederzugeben. Er sollte nur feststellen, welcher Wandel sich in der Anschauung vollzogen hat, seit Don José Caveda 1848 auf königlichen Befehl seinen durch Paul Heyses Uebersetzung und Franz Kuglers Vorwort in Deutschland so bekannt gewordenen Ensayo historico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España herausgab, für jene Zeit des Beginnens der Studien eine glänzende Leistung, und dass im wesentlichen die beiden völlig selbständigen neuen Bearbeitungen der gleichen Aufgabe für das vorliegende Tafelwerk, die spanische, wie die deutsche zu ähnlichen Anschauungen geführt haben.

ERLÄUTERUNG DER TAFELN.

Blatt 155 a. Stadtmauer von Tarragona.

An der Stadtmauer zu Tarragona haben sich iberische Ueberreste erhalten. So ein Thor, dessen Gewände je drei wenig behauene Felsblöcke von bis zu 1 m. Höhe und 2,40 m. Länge bilden, während der Sturz bei 0,90 m. Dicke 3,60 m. Länge hat. Das Thor ist etwa 1,20 m breit und 2,20 m. hoch. Derselben Bauzeit gehört der Untertheil der auf unserem Blatte dargestellten Mauer sowie am Thurm an, ein rohes Bruchsteinwerk von schweren Blöcken mit eingefügten Zwickern. Im Anschluss daran findet sich römisches Mauerwerk mit flachem Kantenbeschlag, rechteckiger Bearbeitung und Versetzung ohne Mörtel. Diese Mauer befindet sich im Norden der Stadt, in der Nähe der Puerta del Rosario. Da die alte Feste Tarraco schon im zweiten punischen Kriege, 218 v. Chr., erbaut wurde, dürften diese ehrwürdigen Baureste auf diese Zeit zurückgeführt werden können. Hübner, der gelehrte Erforscher des alten Spanien, hat iberische Schriftzeichen am Gemäuer gefunden. Vergl. E. Hübner, La Arquelogía de España, Barzelona 1888 S. 241.

Blatt 155 b. Amphitheater zu Itálica.

Die alte Stadtgründung des Scipio Africanus, welche dieser mit seinen Legionären besetzte und Vicus Italicensis nannte, die spätere Colonia Aelia Augusta Italica, der Geburtsort der Kaiser Trajan, Hadrian und Theodosius, liegt nahe bei Sevilla in der Nachbarschaft des iberischen Ortes Sancios und des modernen Dorfes Santi Pome und ist noch heute eine reiche Fundstätte antiker Baureste, obgleich der Ort stets bewohnt war und die Römerwerke lange Zeit als Steinbrüche benutzt wurden.

Die wichtigste Ruine ist das Amphitheater, dessen Oval sich noch deutlich erhalten hat. Man weist den Bau ins 2. oder 3. Jahrhundert nach Christo. In neuerer Zeit hat der Architekt D. Demetrio de los Rios die Ruinen (1868 bis 1869) freigelegt und erkennt man die Stufen, etwa 20, die mächtigen gewölbten Hallen und Treppen. Die Arena war dafür eingerichtet, in eine Naumachia, einen Kampfplatz für Schiffe, umgewandelt zu werden. Jetzt bewohnen nur einige Zigeuner die alten Behältnisse für Gladiatoren und wilde Tiere. Vergl. D. Demetrio de los Rios, Memoria arqueológico-descriptiva del anfiteatro de Itálica, Madrid 1862. A. de Bofarull y Brocá, Historia critica de Cataluña, Barzelona 1876 Th. I S. 142.

Blatt 156. Kirche S. Pedro la Rua in Estella (Navarra).

Man wird an den Aufnahmen, welche im Winter 1895 gefertigt wurden, erkennen, dass die Berglandschaft Navarras manchmal einen recht nordischen Zug annehmen kann. Tiefer Schnee deckt die Ruine des alten Klosters S. Pedro la Rua, dessen Kreuzgänge heute noch als Kirchhof benutzt werden. Beachtenswerth sind namentlich die romanischen Flügel mit ihren Doppelsäulen und verbundenen figurierten Knaufen, ihrer vornehmen Detailbehandlung, ausgezeichnete Werke des 12. Jahrhunderts. Bezeichnend für den Sinn für das Sonderbare, welcher der Zeit eigen war, ist die vierfache, verschlungene Säule in der Mitte des linken Kreuzgangflügels.

Blatt 157. Wasserleitung zu Segovia.

Die Wasserleitung Segovias ist das berühmteste Werk römischer Baukunst in Spanien. Es handelte sich für den Erbauer darum, aus dem Guadarramagebirge, aus 17 km Entfernung, Wasser in die Stadt zu bringen und hierbei das breite Thal zwischen der Eresma und dem Clamores zu überbrücken. Die Wasserleitung bildet eine mehrfach gebrochene Linie, deren Teile nach den durchschnittenen Vorstädten benannt werden: S. Gabriel ist rund 66, La Conception 141, San Francisco 292 und der hier dargestellte zur Stadt führende Flügel 286 m lang. Sie besteht aus 119 Bogen, deren niedrigste 7 m, während die höchsten 28½ m messen. Jede Steinschicht ist etwa 50 cm hoch, die Quader sind etwa 1 m lang. Die obere Bogenreihe hat rund 9 m Höhe, der Wasserlauf und die darüber befindliche Strasse mit niedrigen Seitenbrüstungen 2½ m. Schlichte Profile an den Kämpfern und in rund 3½ m Abstand an den unteren Pfeilern gliedern den Bau wagerecht; die untere Pfeilerbreite ist nahezu 3 m, die obere 2¾ m. Die Entstehungszeit ist nicht sicher festzustellen. Im Jahr 1071 von den Toledaner Mauren teilweise zerstört, wurde die Leitung erst 1483 wieder hergestellt durch den Mönch Juan Escovedo. Dargestellt ist auf unserem Blatte der Blick von der Stadt stromauf. Durch die Bogen der Wasserleitung erkennt man den stattlichen romanischen Turm von S. Salvador (12. Jahrhundert) und S. Justo, endlich in der Ferne den Cimenterio (Kirchhof) El Angel.

Blatt 158. San Millan de la Cogulla zu Suso (Logroño).

In einem rechten Seitenthale des oberen Ebro oberhalb Logroño in der Landschaft La Rioja liegt nahe bei Najera das früher gefeierte Benediktinerkloster San Millan. Der heilige Millan de la Cogulla (von der Kutte) starb um 564, nachdem er 40 Jahre ein Einsiedlerleben in den wilden Bergen Cerro de San Lorenzo verbracht und dort das Kloster el Suso um 537 gegründet hatte; sein Leichnam wurde 1053 in ein etwas tiefer gelegenes Kloster el de Abajo übertragen. Der in unserem Blatte dargestellte Bau wird von Madrazo dem 7. Jahrhundert zugewiesen. Wir sehen eine schlichte Basilika, die ursprünglich wohl flach gedeckt war und wohl erst im 16. Jahrhundert oder später ihr Gewölbe erhielt. Die schwerfälligen Säulen der Hufeisenbogen bestätigen die sehr frühe Entstehung, wenngleich sichtlich an Kapitälen und Knaufen moderne Uebertünchung sich schwer versündigte. Der Bau schliesst sich stilistisch jenem auf Blatt 153 dargestellten an, der Ermita de S. Juan Bautista zu Baños.

Blatt 159 a. S. Miguel de Lino zu Oviedo.

Erbaut für Heiligtümer, welche aus Toledo vor dem maurischen Einbruche gerettet worden waren, entstand die dargestellte Kirche 802 unter König Alonso II. el Casto († 843). Neben Santa Maria de Naranco (Blatt 154), dem Priorat zu Cela nova (vor 973 gegründet), Santa Cristina zu Lena (Blatt 160), San Salvador zur Valdedios (Blatt 161 und 162), Santa Maria zu Campomanes, San Pedro zu Montes, Santiago zu Peñalva, der Klosterkirche zu Compludo, San Pedro de las rocas, ist sie einer der merkwürdigsten Zeugen des Wiedererstarkens der christlichen Kunst im nordöstlichen Teile Spaniens, namentlich aber im Königreich Navarra, während des 9. Jahrhunderts. Die überaus merkwürdige Bildung von Sockel und Knauf an den Säulen von S. Miguel führt Madrazo auf byzantinischen Einfluss zurück. Die tauartigen Verschlingungen aber, welche an allen Kanten auftreten, die in Kerbschnitt ausgeführten Verzierungen lassen durchaus selbständige, wohl germanische Anregungen erkennen, welche zum mindesten beweisen, dass die Uebertragung der Formen aus dem fernen Südosten keine unmittelbare gewesen sein kann.

Blatt 159 b. Sta. Maria de Lebeña.

Westlich von Santander an der Nordküste Spaniens, inmitten einer grossartigen Berglandschaft, liegt bei La Hermita die Kirche Sta. Maria de Lebeña am Fuss des Peña de Lebeña.

Auch dieser Bau reiht sich jenen Werken an, in welchen sich byzantinische mit maurischen Formengedanken begegnen: Eine Basilika, welche von Madrazo dem 10. Jahrhundert zugewiesen wird. Die Säulen zeigen hier eine grössere Vertrautheit mit der Antike, als jene auf Blatt 159 a. Freilich ist bei den starken Verschiedenheiten in ihrer Höhe nicht ausgeschlossen, dass sie einem älteren Bauwerke entnommen seien.

Blatt 160. Ermita de Santa Cristina de Lena.

Die Kirche liegt bei Campomanes, 35 km von Oviedo. Wir geben die Aufnahme des Baues nach den Monumentos arquitectónicos in Grundriss und Schnitten.

Die Anlage ist eine durchaus eigenartige. Ein Saal von 4,71 zu 8,72 m ist in der mit Rippen verstärkten Tonne überwölbt. Den Altarplatz trennt eine erhöhte Arkade ab, welche an die griechische Bildwand mahnt; davor das in Kerbschnitttechnik verzierte „Presbiterium"; dahinter eine kleine gruftartige Kapelle (1,90 breit, 2,20 lang, 2,20 hoch). Vor den Seitenthoren und dem der Westfront Vorhallen, über letzteren eine Empore, die auch noch in die Kirche hineinragt. Die Arkade am Presbiterium hat feiner durchgebildete, antikisierende Säulen, während die des Saales die Derbheit und Formgebung jener von S. Miguel de Lino aufweisen.

Blatt 161 und 162. San Salvador zu Valdedios im Thal von Villaviciosa

wurde als Benediktinerkloster 892 geweiht, eine dreischiffige, in Tonnen überwölbte Pfeiler-Basilika, mit Vorhalle, Empore über dieser, rechtwinkligen Chor und Nebenchören, sowie einer Arkade (Narthex) an der Südseite. Die Formengebung zeigt wieder die eigentümliche Mischung zwischen zopfartigem Ge-

flecht, Einkerbung und antiken Anklangen, wahrend die Fensterbogen fast durchweg in Hufeisenform gehalten sind. Im allgemeinen stellt die Kirche einen Fortschritt gegen die vorhergenannten kaum dar; die Schiffweiten von 2,87 und 1,52 m beweisen vielmehr eine ausserordentliche Aengstlichkeit in der Bauanlage, eine starke Sorge um die Haltbarkeit des Gewolbes. Dabei erreicht freilich dieses fast eine Höhe von 9 m. Die Bauform deckt sich mit sudfranzösischer, etwa mit der Kirche S. Martin d'Ainay in Lyon, deren Bau 954 begann. Aber hier tritt die Kunst alsbald freier und weiträumiger auf, als im nordspanischen Bergland.

Blatt 163. Kloster S. Cugat del Vallés,

auch San Cugufate genannt, etwa 16 km von Barcelona gelegen.

Ausgezeichnet ist der Kreuzgang S. Pedro mit seiner doppelten Reihe Saulen aus braunem Breccia-Marmor. Die Knäufe sind langgestreckt und mit Tiergestalten und Blattwerk reich verziert. Die Bogen des Gesimses tragen Kopfe. Das Obergeschoss gehort dem 16. Jahrhundert an. Vergleiche Blatt 185.

Blatt 164. San Pablo del Campo zu Barcelona.

Gegrundet 914 von Wilfredo II., Grafen von Barcelona, fur ein Benediktinerkloster, 1117 von Guiberto Guitardo erneuert, 1127 eingegliedert in das Kloster S. Cugat del Vallés, ursprünglich vor der Stadt gelegen (daher der Name), ist die Kirche S. Pablo eine in Tonnen uberwölbte, dreischiffige Anlage mit Vierungskuppel und drei Absiden.

Die Schauseite zeigt die alte strenge Architektur wohl des 12. Jahrhunderts, im Bogenfeld eine Anbetung Christi, uber dem Thor den Engel der Verkündigung (?) und den Adler des Evangelisten Johannes, sowie eine segnende Hand. Das grosse Radfenster dürfte in späterer Zeit eingefugt sein und drei Bogen des fein profilierten Giebelfrieses verdrängt haben. Bemerkenswert ist das Auftreten der kerbschnittartigen Ornamente auch noch hier, an den Kampfern des altertumlichen Thores.

Blatt 165. Kloster Santa Maria zu Ripoll.

Das Benediktinerkloster Ripoll in den Pyrenäen, nördlich von Barcelona, ist eine Stiftung der Grafen von Barcelona, welche hier ihre Familiengruft hatten. Wilfredo Velludo (der Behaarte, 864 bis 898) gründete das Stift, welches heute in einem kleinen, durch Unglucksfälle mehrfach heimgesuchten Städtchen liegt. Das Hauptschiff der Kirche gehort dem 9. und 10., das Querschiff und der Chor mit seinen sechs Nebenabsiden dem 11. Jahrhundert an. Auf seine nahe Verwandtschaft mit der Kathedrale zu Elne, auf französischer Seite gelegen, sei hingewiesen, wie denn zu jener Zeit die Architektur des Roussillon der katalonischen vielerlei Anregung gab. Vergl. Bruhtails, Notes sur l'art religieux du Roussillon in Bull. Archéol. du Comité des trav. histor. 1893. — Piferrer u. R. Margall, Cataluña 1884, 2 Bände. — Das Hauptthor nach Westen ist bildnerisch reich ausgestattet, vor dieses aber wurde im 12. Jahrhundert ein Atrium mit vornehm gezeichneter Arkade gefügt. Bemerkenswert sind die alten, in kleinschichtigem Bruchstein-Mauerwerk aufgeführten Westtürme mit ihren Zinnen und die Vierungskuppel. Der Bau ist kunstgeschichtlich wichtig als eines der ältesten Zeugnisse des Uebergreifens der franzosischen oder richtiger burgundischen Kunst auf aragonischen Boden, wie die Orden von Cluny und Citeaux sie ausgebildet hatten.

Blatt 166. Puerta de la Gloria zu Santiago de Compostela.

Die beruhmte, nach dem Vorbilde von S. Sernin in Toulouse erbaute Wallfahrtskirche ist 1078 gegründet worden. Ueber das Verhältnis beider Bauten zu der burgundisch-cisterziensischen Kunst vergl. Bouillet, Sainte-Foy de Corques, Saint Sernin de Toulouse et Saint-Jacques de Compostelle in Memoires des Antiquaires de France 1893, ferner Camille Enlart, Les origines de l'Art gothique en Espagne et en Portugal in Bull. Archéol. du Comité des trav. histor. 1894. Das auf unserem Blatte dargestellte Westthor entstand aber zwischen 1168 und 1188 als das Werk des Meister Mattheus. Eine Inschrift bekundet dies. Anordnung und Stil lassen kaum einen Zweifel darüber, dass es südfranzösische, wohl toulousaner Kunstler waren, die dies Werk ausführten. Freilich zeigt sich in ihnen eine grosse Selbstandigkeit. Sie sind vielleicht minder durchgeistigt, derber, aber auch korperlicher als namentlich die Gestalten, welche die Schule von St. Denis und Chartres, der nordliche Ableger der provençalischen Bildnerei, schuf. Vergl. W. Vöge, die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Strassburg 1894. Dargestellt ist das jungste Gericht. Christus, thronend in doppelter Lebensgrosse zwischen den Evangelisten und ihren Tieren und Engelscharen im Thorbogen. Auf der Archivolte die 24 Kirchenvater, hier gegen die französische Regel konzentrisch gesetzt, alle mit Musikinstrumenten versehen. Unter Christus am Mittelpfeiler gleichfalls thronend S. Jacobus als der Kirchenpatron, an den Pfeilern Gesetzgeber mit Schriftrollen. Das linke Thor ist der Auferstehung, das rechte der Verdammnis gewidmet. Die Knaufe der Säulen, die Sockel zeigen eine Fulle jener Phantastik, an der der romanische Stil so reich ist.

Blatt 167. Kreuzgang im Kloster S. Juan de la Peña bei Huesca.

Huesca liegt nordostlich von Zaragoza in den Vor-Pyrenaen, la Peña nordlich von der Hauptstadt im Thal des Gallego, eines linken Nebenflusses des Ebro. Dort wurde 760 ein Benediktinerstift gegrundet. Die Grabstätte der Konige von Aragonien, welche sich hier befindet, ist in den gewachsenen Felsen hineingebaut. Jetzt ist das Kloster verlassen, der Kreuzgang des Daches beraubt. Doch erkennt man dieselben reich figurierten Knaufe wie zu S. Cugat del Vallés, die Willkür hinsichtlich der Zahl der die Bogen tragenden Säulen, die etwas schwerfallige, aber kraftvolle Formbehandlung des 11. Jahrhunderts.

Blatt 168. Sta. Maria la Real zu Sangüesa.

Sanguesa liegt am Aragón, einem weiteren Nebenfluss des Ebro aus den Pyrenaen, dort, wo jener die Kette der Vorberge durchbricht.

Die Kirche Sta. Maria la Real ist ein merkwurdiges Gemisch französischer Einflusse. Zunachst sind die Statuen, die wie aus den Saulen der Thorgewande herausgeschnitzt erscheinen, aufs engste verwandt mit jenen des Westportales der Kathedrale zu Chartres, jenen zu Le Mans. Sie weisen, gleich den figurierten Knaufen, auf die gemeinsame Quelle der französischen Bildnerei des 11. und 12. Jahrhunderts, auf den Suden, Toulouse, Moissac, Arles etc. hin. Der spitzbogige Abschluss des Thores und die Anordnung der Heiligengestalten in den Profilen — sie stehen hier nicht konzentrisch — ist ebenfalls nordfranzosisch. Der Oberbau hat mit seinem in wirrer Phantastik ausgeführten Figurenschmuck eine gewisse Verwandtschaft mit den Werken der Poitou und Angoumois, etwa mit Notre Dame la Grande in Poitiers. Diesen Zusammenhang nachzuweisen und den Inhalt der Bildnereien allseitig aufzuklaren, wäre eine lohnende Aufgabe für die Spezialforschung.

Blatt 169. San Isidoro el Panteon Real zu Leon.

Die Kirche wurde von Konig Fernando I. und Doña Sancha um 1030 gegrundet, und nachdem die Reliquien des heiligen Isidor hierher gebracht worden waren, von Alonso, dem Sohn Fernandos, 1063 erbaut. Den Namen des Baumeisters nennt eine Denktafel an der Sudwestecke der Kirche: Es war Petrus de Deo, ein Mann von bewundernswürdiger Enthaltsamkeit, welcher durch viele Wunder sich auszeichnete. Nach einer zweiten Inschrift im Südschiff wurde die Kirche am 6. Marz 1149 geweiht. An die Kirche reiht sich gegen Nordwest das Panteon Real, welches der heiligen Catalina geweiht ist, ein Bau von 3 Joch Länge und 2 Joch Breite. Leider wurde es durch die Franzosen vielfach zerstort, die koniglichen Leichen aus den Grabmalern gerissen, diese selbst verwüstet. Die Kapelle ist dreischiffig, mit schweren Gewolben uber kurzen, reich ausgebildeten Säulen. Die Malereien der Gewolbe entstanden um 1200, stellen Vorgänge aus Christi und der Apostel Leben dar, sowie die Bilder des Tierkreises und der Monate. Die Konigssarge sind, soweit sie erhalten blieben, wieder aufgestellt.

Blatt 170. Kloster Carracedo el Real.

Das Kloster Carracedo el Real, angeblich zugleich das Schloss des Königs Veremundo (Bermundo) II., liegt im Thal El Vierzo, im westlichen Teil des Konigreiches Leon, tief im cantabrischen Gebirge. Forellen und Klöster sind die beruhmtesten Eigentumlichkeiten des Thales. Der Sil, ein Nebenfluss des Minho, durchschneidet es. An seinem rechten Ufer erhebt sich etwa 15 km nordostlich von den Bahnstationen Villafranca oder Ponferrada, das vom Konig Bermudo II. 990 gegründete Kloster, welches er zur Fürstengruft bestimmte. 1138 wurde es von Sancha, Tochter der Konigin Urraca, erneuert. Der von uns dargestellte Raum gilt als Teil des Konigsschlosses oder als Kapitelsaal. Er ist gegliedert durch eine fein durchgeführte Säulenstellung im Stil der Cistercienser, deren Orden sich das Kloster angeschlossen hatte. Bemerkenswert ist auch die Holzdecke (Artensonado), welche statt der Wolbung sich über die Gurten spannt. Andere Theile des Klosters siehe auf Blatt 187.

Blatt 171. San Pedro zu Olite.

Die kleine, einst bluhende navarresische Stadt Olite besitzt im Turme von S. Pedro ein sehr merkwurdiges Werk der Frühgotik des 14. Jahrhunderts. Sind die (jetzt zugesetzten) Fenster des oberen Turmgeschosses gleich rundbogig, so erkennt man doch darunter die Reste spitzbogiger Gliederung. Ein Konsolengesims und ein Umgang führen zum Helm über, der, in starker Schwellung ansteigend, durchweg in Stein aufgeführt ist. Die Schauseite der um 1200 entstandenen Kirche, mit ihrem noch rundbogigen Thor, ist sichtlich nie vollendet worden.

Blatt 172 und 173. Kathedrale zu Zamora.

Der auf unserem Blatte (172) sich rechts erhebende Westturm der Kathedrale gehort wohl noch dem 12. Jahrhundert an. Seine Anlage ist von schwerer festungsartiger Bildung. Im vollsten Gegensatz dazu steht die sechzehneckige Vierungskuppel mit ihren vier kleinen Eckkuppeln und Giebelchen uber den Achsensystemen. Es reiht sich dieser interessante Aufbau dem an der alten Kathedrale des benachbarten Salamanca an. Die Kathedrale wurde unter dem Einfluss eines französischen Bischofs, des Benediktiners Bernardo (1125—1149), errichtet und unter dessen Nachfolger durch Alonso VII. weitergebaut. Eine Inschrift von 1174 bezeugt den Fortgang des Werkes.

Von eigenartiger Strenge ist die Puerta del Obispo (Tafel 173). Manches an ihr mahnt an die Westfront von S. Remy zu Reims, so namentlich die schlanken Saulen mit ihren breiten Kannelluren zu Seiten des Thores, wahrend in der Ornamentation der Archivolte wie im Bogenfries maurisches Kunstwesen ausklingt. Auch S. Front in Périgueux könnte als Vorbild für diese Bauart angezogen werden.

Blatt 174 und 175. Kollegiatskirche zu Toro.

Toro liegt wenige Wegstunden östlich von Zamora; seine Collegiata besitzt jene reich entwickelte Form der Vierungskuppel, die wir dort und in Salamanca kennen lernten. Sehr merkwürdig ist an dieser die Fensterbildung mit ihren Spitzbogen und ihren weit ausladenden, fast zusammenstossenden Kämpfergesimsen. Der Chor und das Querschiff sind in kräftigen Formen aufgebaut, welche abermals auf eine nahe Zugehorigkeit zur Kathedrale zu Zamora hinweisen.

Am Nordthor tritt abermals der Spitzbogen auf. Die Abtreppung der Profile, die Häufung der Saulen an den Gewänden, die 27 konzentrisch aufgestellten musizierenden Kirchenvater, die 15 ebenso geordneten Engel und das geistreich geformte Blattwerk sind zu beachten. Auch diese Arbeiten gehoren dem 12. Jahrhundert an.

Blatt 176. Kloster Hirache in Navarra.

An der dreischiffigen, gewölbten Basilika tritt die der oben beschriebenen verwandte Kuppelform über der Vierung in breiter grossartiger Weise hervor, obgleich ihr der obere Abschluss fehlt. Bemerkenswert an der Innenansicht, welche links den Chor, rechts das Langhaus, in der Mitte einen Querschiffflügel zeigt, sind ferner der mit Figuren geschmückte Ansatz zur achteckigen Kuppel und die maurische Form des Verschlusses des Obergadenfensters mit durchbrochenen Steinplatten.

Blatt 177. S. Isidoro zu Leon.

Die bei Blatt 169 bereits besprochene Kirche hat an ihrem südlichen Kreuzschiff ein bemerkenswertes romanisches Thor, in dessen Bogenfeld die Kreuzigung dargestellt ist, während neben dem Thor die Flachbilder der Apostel Petrus und eines zweiten Heiligen sich zeigen. Die Figur im Giebel dürfte den Salvator darstellen.

Blatt 178. Das Kloster de la Oliva

im Navarresischen wurde 1198 unter König Sancho VII. el Fuerte († 1234) von Aragon vollendet.

Der Bau ist eine bescheidene, in Spitzbogen und Kreuzgewölben gedeckte Basilika im lateinischen Kreuz von echt cisterciensischer Haltung, mit rechtwinkligen Gurten und derben Diagonalrippen, ähnlich der Kirche zu Val de Dios und anderen Bauten gleicher Schule. Die Einheitlichkeit der dem 12. Jahrhundert angehörigen Anlage stören auch die Reste des Trascoro aus dem 16. Jahrhundert nicht mehr. Der Chor ist gegen die Regel des Ordens aus dem Achteck geschlossen.

Blatt 179 und 180. Nostra Señora de Iranzo zu Abarzuza,

eine weitere navarresische Kirche ähnlichen Stiles, wurde gegründet von Pedro de Paris 1176, dem Bischof von Pamplona, welcher Mönche vom Kloster Scala Dei aus Frankreich einführte. Der schöne Kreuzgang zeigt hier schon die vollendete gotische Stilform, wie sie der Anfang des 13. Jahrhunderts mit sich brachte.

Blatt 181a. Das Templerschloss zu Ponferrada,

den Eingang zum Thal el Vierzo und die den Sil überspannende, im 11. Jahrhundert erbaute Brücke der Strasse nach Santiago bewachend, ist heute noch in seinen Ruinen ein Beweis von der kriegerischen Tüchtigkeit des Ordens.

Blatt 181b. Templerkirche zu Eunate.

Die Vergleichung der Ordenskirche von Eunate mit Sta. Vera Cruz bei Segovia (Blatt 49) ergiebt eine weitgehende Uebereinstimmung. Jene im Navarresischen ist nur einfacher als die Castilische. Sie ist ein Achteck mit nur einem Chor, der aus dem Zwölfeck gebildet ist; statt der Kuppel ein (moderner?) Glockenstuhl in Stein, wie solche in Südfrankreich und Spanien häufig sind. Beachtenswert ist die Arkade, die den Bau einrahmt, unverkennbar in Erinnerung an die Säulenhallen im Felsendom (Kubbet es-Sachra) zu Jerusalem. In der Formbehandlung steht die Kirche jener desselben Ordens zu Laon nahe. Beide gehören ins 12. Jahrhundert.

Blatt 182. Casa-Ayuntamiento zu Pamplona.

Dieser derb barocke Bau dürfte dem beginnenden 18. Jahrhundert angehören. Näheres über ihn war nicht zu ermitteln.

Blatt 183a und 183b, 184a und 184b. Puente la Reina, Estella, Tudela.

Die Städte Puente la Reina, Estella, Tudela liegen sämtlich am Südabhang der Westpyrenäen, am Ebro und dessen Nebenthälern.

An vielen der Kirchen dieser und der benachbarten Städte finden sich noch romanische Prachtthore. Jenes von Santiago zu Puente la Reina (Bl. 183a) und S. Pedro la Rua zu Estella (Blatt 183b) zeigen eine auffällige Verwandtschaft in der Anordnung der in Spanien so häufig auftretenden Spitzenbogen in der inneren Archivolte, im Fehlen des Thürfeldes. Die paarweis auftretenden Gestalten in den Bogenfeldern von Santiago mahnen an ähnliche Doppelbilder im südlichen Frankreich, namentlich in Toulouse, Vezelay u. a. Orten, von wo sie auch auf den Bamberger Dom übertragen wurden. Derb und roh sind die Flachreliefs neben dem Thor: Ein mit dem Löwen kämpfender Ritter zur Linken und zwei nicht mehr deutlich erkennbare Gestalten zur Rechten. An San Pedro fehlt der figürliche Schmuck, dafür tritt uns eine der altchristlichen Kirche entlehnte Symbolik entgegen, wie sie sonst wohl in so später Zeit nicht mehr auftritt.

Das Thor der Kollegiatskirche zu Tudela, Tafel 184b (begonnen 1135, geweiht 1188) steht wieder jenem von Santiago nahe, indem die Bogenprofile, wie auch die 16 Säulenknäufe, ganz aufgelöst sind in zahlreiche biblische Darstellungen oft genreartig behandelter Vorgänge. Die Formenlust zeigt sich auch an dem reich skulpierten (teilweise schlichter ergänzten) Gurtgesimse. Das Thor zu S. Miguel zu Estella, (Tafel 184a), wendet sich jener gestaltenreichen Form zu, welche in Santiago de Compostela (Tafel 166) für Spanien ihren Höhepunkt erreicht, in S. Maria la Real zu Olite (Blatt 196) und San Sepulcro in Estella (Blatt 195b) und anderen Kirchen wieder erscheint. Die Darstellung an S. Miguel, namentlich die der vom Engel geführten klugen Jungfrauen am rechten Pfeiler, des thronenden Christus im Bogenfelde, ist von klassischer Schönheit. Minder glücklich sind die darüber stehenden männlichen Heiligengestalten.

Blatt 185. Kloster S. Cugat del Vallés.

Unser Blatt 185 zeigt die oberen Teile des auf Blatt 163 dargestellten Kreuzganges mit seiner, dem 16. Jahrhundert entstammenden Arkade und seinem anmutig profilierten Holzgesims. Ueber dem zweigeschossigen Kreuzgang erhebt sich die schlichte Umfassungsmauer der Kirche und der prächtige Vierungsturm über dieser, welcher im Stil cisterciensischer Gotik in der Zeit um 1200 geschaffen sein dürfte.

Blatt 186. Kathedrale zu Avila.

Die Kathedrale von Avila, deren grosse Massen aus Blatt 192 ersichtlich sind, schliesst gegen Osten in festungsartiger Anordnung ab. Bezeichnend sind die beiden Wehrgänge, die den Bau über dem schweren Konsolgesimse umziehen. Hinter diesen stehen noch die Strebepfeiler des im Stil des 13. Jahrhunderts und in den Formen nordfranzösischer Gothik ausgeführten Chorhauptes mit nischenartigen Kapellen in der Aussenmauer des Umganges. Die Anordnung des bastionartigen Baues hat seinen Grund darin, dass der Chor über die östliche Front der Stadtummauerung hinausragt, ja dicht neben ihm rechts die Puerta del Peso den Ring der Festungswerke durchbricht. Der Bau begann 1091, er wurde aber im wesentlichen zu Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts vollendet.

Blatt 187. Kloster Carracedo, Kreuzgang und Gruft.

Wir stellten einen Teil des Klosters bereits auf Tafel 170 dar. Aus dem 12. Jahrhundert dürfte das romanische Thor zur Gruft der Aebte stammen, sowie die beiden anstossenden Fenster, welche auf unserer Darstellung sich zeigen. Den Kreuzgang mit seinen Backsteinrippen, seiner reicher entwickelten Gotik fügte dann das 14. Jahrhundert hinzu. Das Kloster ist seit den französischen Kriegen im Verfall.

Blatt 188. Mués,

eine kleine Ortschaft des Königreichs Navarra, besitzt in der Schauseite des Oratoriums des S. Gregorius von Ostia ein interessantes Barockwerk von bisher nicht ermitteltem Verfasser. Das Werk dürfte um 1680 entstanden sein, ist ebenso durch den grossen Grundgedanken, eine Nische stattlichster Bildung als Thormotiv zu verwenden, wie durch die üppig reiche, in der Durchbildung freilich etwas flaue Architektur bemerkenswert. Aehnliche grossartige Thorwerke sind beiderseits der Pyrenäen zu beobachten.

Blatt 189. Sta. Maria de Aguilar de Campóo

ist ein 70 km von Pallencia, mitten im Gebirge, am Fusse der 2000 m hohen Pta. Labra, gelegenes Kloster, eine alte Stiftung der castilischen Grossen. Unser Blatt stellt den Narthex der Klosterkirche in den vornehmen Formen der Cistercienserkunst des 12. Jahrhunderts dar. Der Kreuzgang ist dann etwa ein halbes Jahrhundert später im Uebergangsstil angefügt worden. Viele von den reichen Kapitälen des Klosters sind in das Archäologische Museum zu Madrid überführt worden, nachdem das Kloster mehr und mehr in Verfall geraten war. Jetzt ist es wenig mehr als eine Ruine.

Blatt 190. Sta. Maria del Temple zu Ceinos (Valladolid).

In dem Kloster der Templer zu Ceinos erhielten sich der Kapitelsaal in Ruinen, dessen Hauptteile unser Blatt darstellt; es ist dieses den Monumentos arquitectónicos entnommen. Der romanische Stil tritt hier in besonderer Wucht und schwerer Feierlichkeit auf.

Blatt 191. S. Miguel de Escalada.

etwa 20 km von Leon, seitlich der Strasse nach Madrid gelegen. Die Kirche wurde (nach Madrazo) von Bischof Alfonso, der, vor der Verfolgung der Kalifen von Cordoba fliehend, sich unter den Schutz des Königs Alfonso des Grossen (866 bis 910) begeben hatte, errichtet und 913 von Bischof Gennadio, unter der Regierung von Alfonsos Sohn, des Königs Garcia und der Königin Muniadona, geweiht.

Die bescheidene basilikale Anlage ist merkwürdig durch das entschiedene Auftreten der Hufeisenbogen namentlich an der Vorhalle, welche sich längs dem Seitenschiffe hinzieht. Die schlanken Säulen, welche diese tragen, scheinen römischen Ursprungs oder doch alten nachgebildet. Der Bau ist in seinen Mauermassen in Ziegeln, nur die Konstruktionsteile sind in Stein ausgebildet. Ueber der Thüre, welche gleichfalls in Hufeisenbogen gedeckt ist, befindet sich eine kleine Inschriftstafel von 1050, welche dem König Ferdinand und einigen seiner Zeitgenossen gewidmet ist.

Blatt 192 und 193a. Avila.

Die Festungswerke der Stadt Avila gehören zu den grossartigsten des Mittelalters. Sie wurden 1090 mit einer Arbeiterschaar von 800 Mann unter dem römischen Meister der Geometrie Casandro und dem Franzosen Florin de Pituenga begonnen und sollen schon 1099 vollendet worden sein, ein mächtiges Bollwerk der Christen in den ununterbrochenen Kämpfen mit den muhamedanischen Gegnern.

Die Ummauerung bildet ein Viereck von rund 850 m Länge und 280 bis 420 m Breite. Zehn Thore und 86 Türme unterbrechen die Fronten. Dargestellt ist auf unserem Blatte (192) die Westseite, von der Strasse nach Salamanca aus gesehen, sie ist mit ihren 13 Bastionsturmen, die sich halbkreisförmig vor die bis zu 12 m hohe Mauer legen, die schmalste des ganzen Viereckes: In der Mitte die Puerta del Puente, vor ihr die fünfbogige Brücke über die Adaja, deren Bogen ganz rechts erscheinen. Vor der Nordwestecke der Befestigung die Ermita S. Segundo, ein originelles romanisches Kirchlein

Ueber der Nordfront links, deren sich vorbauendes Thor, Puerta del Carmen, erkennbar ist, sieht man den Glockenstuhl der „Capella“, ein Werk wohl des 17. Jahrhunderts, daneben im Hintergrund den Turm von S. Vicente. Ueber der Stadt erheben sich die breiten Massen der Kathedrale und des Convento di Santa Teresa mit dem Geburtshaus der berühmten Heiligen. Die rechte Ecke des Stadtinnern füllt die Cuesta de los Gitanos, das Zigeuner-Viertel.

An den gewaltigen Stadtmauern ist namentlich die fast völlige Erhaltung bemerkenswert.

Die Puerta de San Vicente (Blatt 193a) ist das der Kirche S. Vicente gegenüber gelegene, östliche Stadtthor. Die beiden Halb-Rundtürme, welche eine Höhe von nahezu 24 m haben, sind unter sich durch eine Brücke verbunden, die gleich ihnen mit Zinnen bewehrt sind. Die etwa 12 m hohe Stadtmauer ist von einem nur kleinen (leider modernen) Thor durchbrochen. Die Kragsteine an den Innenseiten der Thortürme deuten darauf hin, dass hier früher Einbauten sich befanden, welche wohl zur weiteren Verteidigung des Platzes vor dem Thore dienten. Die Mauern und Türme sind in derbem Bruchstein-Mauerwerk ohne alle Schiessscharten ausgeführt.

Blatt 193b. Schlofs der Herzöge von Granada zu Estella.

Estella, von jeher der Mittelpunkt der Carlistischen Bewegung, 1870 bis 1876 uneingenommen von den Regierungstruppen, ist eine der von Natur festen Hauptstädte des alten Navarra. Neben den vielen kirchlichen Altertümern erhielt sich hier ein sehr merkwürdiger Profanbau des 11. Jahrhunderts, das sogenannte Schloss der Herzöge von Granada. Die Ecken bilden je zwei übereinander gestellte, stark antikisierende Säulen. Zwischen diesen waren vier Arkaden, darüber je zu zweien gekuppelte Fenster von origineller Bildung angeordnet. Das Hauptgesims, von Konsolen gestützt, ist eine wirkungsvolle Anordnung, die früher, wie die Balkenlöcher in der Mauer erraten lassen, noch durch eine Art Schutzdach verstärkt wurde. Das Obergeschoss ist neu oder doch stark verändert, im Stil des 16. Jahrhunderts, teilweise in Ziegel, aufgebaut. Die zierlichen figurierten Knäufe der Säulen und manches andere lassen den Bau französischen Werken im Angoumois und Poitou verwandt erscheinen.

Blatt 194. Puerta de Bisagra zu Toledo.

Der Name ist arabischen Ursprunges: Er bedeutet (Bab Schara) Landthor, Thor nach der Sagra, den fruchtbaren Strich gegen Illescas und Aranjuez zu, oder (Bab Schakra), rotes Thor, wegen der Herstellung wichtiger Teile in Backstein. Der Bau ist jetzt mehrfach erneuert und daher hier in seinem alten Zustande nach den „Monumentos arquitectónicos de España“ wiedergegeben. Die Anlage entstammt dem 12. Jahrhundert und wurde von Mudejarbaumeistern, nach der Eroberung von Toledo, durch König Alfons VI. (1085) errichtet. Die elegante Säulenarchitektur am (jetzt vermauerten) Thoreingang, die Hufeisenbogen, weisen unverkennbar auf muhamedanische Anregungen. Bemerkenswert ist die Anordnung doppelter Fallthore und die winkelförmige Wachstube über dem Thor, sowie die starke Seitendeckung durch den rechts vorgebauten Turm. Leider wurde der Bau 1557 und 1575 mehrfach umgestaltet, wobei er mit einer Statue des H. Antonius (von Berruguete?) und dem kaiserlichen Doppeladler ausgestattet wurde.

Blatt 195a. Kirche S. Saturnin zu Artajona (Navarra).

Die gewaltige, etwa 26 m breite Schauseite der Kirche S. Saturnin ist nur wenig gegliedert. Im Erdgeschoss das Thor, dessen Gewände zunächst je ein reich skulpirter Pfosten bildet, über diesem je eine Konsole, darüber das grosse Giebelfeld mit dem berühmten Toulousaner Heiligen und dem anbetenden Königspaare (König Ferdinand III. der Heilige, † 1252?), dessen Martyrium darunter dargestellt ist; Ein Stier zerrt den Körper des Heiligen durch die Strassen von Toulouse. Daneben je 14 Säulchen schlanker Bildung, welche den entsprechenden Bogen tragen. Die vornehm gebildeten Blendarkaden zur Seite waren wohl für weiteren Statuenschmuck berechnet. Das mächtige Rosenfenster ist leider sehr zerstört. Der ganze Bau ist ein Beweis für das Hereinbrechen der zunächst nur in ihren Detailformen aufgenommenen nordfranzösischen Gotik.

Blatt 195b. Kirche del Santo Sepulcro zu Estella (Navarra).

Auch diese Kirche gehört derselben Richtung an. Das Innere ist modernisirt. In den Blendarkaden des Erdgeschosses ist noch der Uebergangsstil deutlich erkennbar, während das Thor französischen Vorbildern folgt. Auch hier ist das reich figürlich ausgeschmückte Thürfeld umgeben von zierlichen, vorgetreppten Säulchen in bereits etwas schwächlichen Formen. Die prachtvollen Blendarkaden, Werke der Zeit um 1250, haben hier noch ihren Figurenschmuck, die zwölf Apostel in ausdrucksvollen Gestalten, wohl zweifellos das Werk eines französischen Bildhauers, denn in ruhiger Grösse des Faltenwurfs und in sicherer Haltung waren die Meister der nordfranzösischen Kathedralen damals unerreicht.

Blatt 196. Sta. Maria la Real zu Olite (Navarra).

Die Kirche Sta. Maria la Real ist vorzugsweise bemerkenswert durch ihre im Stil französischer Hochgotik meisterhaft durchgeführte Schauseite. Das Thor (14. Jahrh.) ist auf das reichste verziert. So die Gewändepfosten mit zierlichem, wie eingekerbt gebildetem Flachornament und kleinen figürlichen Reliefs. Von hohem Reiz ist das Blattwerk an der Konsole und dem von dieser getragenen Sturzbalken. Im Thorfeld thront die Jungfrau und sind Vorgänge aus deren Leben dargestellt (unten Verkündigung, Geburt, Bethlehemitischer Kindermord und Flucht nach Aegypten; oben Darstellung im Tempel und Taufe Christi). Ueber den noch kräftig gebildeten Säulen reiche Thorbogen, deren Profile in üppiger Weise in figürliche und vegetabile Dekoration aufgelöst sind.

Anschliessend Blendarkaden mit den Statuen der zwölf Apostel, welche an Wert sehr verschieden sind. Namentlich die 8 äusseren (etwas grösseren) Gestalten dürften sich den besten Arbeiten des 13. Jahrhunderts durch ihre wuchtige, bei aller Belebung doch echt monumentale Haltung einreihen. Allerdings macht die Anordnung der Sockelplatten zweifelhaft, ob diese Statuen für ihren jetzigen Standort geschaffen wurden.

Blatt 197. Kathedrale zu Leon.

Die in einer umfassenden Erneuerung befindliche Kathedrale zeigt sich hier in einem (bis auf Wiedereinsetzen der Fensterverglasung) fertigen Zustande. Man sieht die vornehme, wenngleich schon etwas akademische Behandlung des Chorhauses mit seinen fünf sechseckigen Kapellen. Die ganze Länge der Kirche durchblickend, gewahrt man das Rosenfenster der Westfaçade. Bemerkenswert ist die noch schwere Ausbildung der Widerlagerpfeiler, dagegen die grosse Zartheit der Eckpfeiler und Strebebogen des hohen Chors. An den Chor legt sich links die Umfassungsmauer des grossartigen Kreuzganges oder vielmehr der an diesen anstossenden Capilla de Santiago, eines Werkes des 16. Jahrhunderts.

Blatt 198. Kathedrale zu Leon.

Unsere, während des Umbaues vollzogene Aufnahme wird zwar beeinträchtigt durch die verschiedenen Baugerüste, ermöglicht aber den Ueberblick über die ganze Kirche, der sonst in spanischen Kirchen so vielfach durch Einbauten gestört wird. Sie erfolgte von der Höhe des Coro, dessen Gestühl auf der rechten Seite unten sichtbar wird. Die klare, vollständig reife Durchbildung der französischen Gotik tritt hier deutlich hervor. Man erkennt, dass eine Hand den Bau schuf, welche, mit den Feinheiten des entwickelten Stiles vollkommen vertraut, planmässig jede Einzelheit dem grossen Gesamteindruck unterzuordnen bestrebt war. Hier dürfte Amiens das unmittelbare Vorbild geboten haben: Dasselbe Verhältnis von Seitenschiff zu Triforium und Obergaden, eine verwandte Detailausbildung, gleiche Reife in allen Teilen.

Blatt 199. Kathedrale zu Toledo.

Die Innenaufnahme der Kathedrale fand statt unmittelbar vom Westeingange aus, giebt also die Gesamtwirkung des mächtigen Baues. Der Aufriss unterscheidet sich merklich von jenem von Leon. Es fehlen die Triforien, die Seitenschiffe sind erheblich höher gezogen, sodass sie bis unmittelbar unter die Fenster reichen; Bourges und Le Mans dürften von Bedeutung für den entwerfenden Architekten gewesen sein. Auffallend ist die Linienführung des Gewölbes, welches nicht im Spitzbogen, also aus zwei Mittelpunkten, sondern in einem solchen aus vier Mittelpunkten geschlagen ist, also die Form des englischen Tudorbogens hat.

Man sieht auf unserem Blatte die Westseite des Coro, dessen Wände Säulen aus Toledo-Jaspis und über diesen gotische Wimperge zieren. Ueber diesen erheben sich reiche spätgotische Blendarkaden mit Reliefdarstellungen, und zwischen diesen ein kostbarer Aufbau, das Werk des Al. Berruguete, mit Gott-Vater in einem Kreisrahmen, zur Seite die Evangelisten und die Statuen von Schuld und Unschuld (letztere von Nicolas de Vergara, um 1550). Darüber hinaus sieht man Teile der überschwenglich reichen Ausstattung des Coro und der Capilla mayor.

Blatt 200. Kathedrale zu Barcelona.

Man blickt in das Mittelschiff der Kirche von dem Umgange über der Kapelle, in welche die Westthüre hineinführt. Das erste Joch ist jener als achteckige Kuppel ausgebildete Raum (Cimborio), welche eine Eigenart der Kirche bildet. Im zweiten Joch erhebt sich alsbald der prachtvolle, von Bartolomé Ordoñez (?) und Pedro Villar (1564) gemeisselte Trascoro, hinter ihm der Coro mit dem 1483 von dem deutschen Meister Michael Loquer (Locker?) geschnitzten Gestühl. Jenseits eines Eisengitters die Capilla mayor erhöht, in der Mitte der breite Zugang zur Krypta, welche den 1339 hierher übertragenen Leichnam der H. Eulalia beherbergt. Im Hintergrund der spätgotische Altar.

Der Aufriss der Kirche erscheint als der einer fünfschiffigen Halle. Man sieht auf unserem Blatte rechts die in Dunkelheit verschwindende, in das Aussenschiff eingebaute Kapellenreihe, darüber eine breite Emporenanlage. Man erkennt aber auch die verkrüppelte Anlage eines Triforiums über den Arkadenbogen des Mittelschiffes und sieht die Lichtwirkung der kleinen Rosenfenster über diesem, dicht unter dem Gewölbscheitel. Es ist dieser Rest eines Obergadens nur dadurch ermöglicht worden, dass die Arkadenbogen fast im Halbkreis gebildet wurden. Weiteren bildlichen Aufschluss über diese eigenartige Anordnung giebt auch die Darstellung des oberen Teiles des Chores.

Unverkennbar sind hier fremde Einflüsse im Spiel gewesen, welche auf den bisher in Spanien wenig üblichen Hallenbau hinwiesen. Verschiedene andere Umstände lassen vermuten, dass die deutsche Architektur hier eingewirkt habe, welche ja gerade im 14. Jahrhundert den Hallenbau zur höchsten Vollendung brachte. Jedenfalls steht die Kirche in starkem Gegensatz zu den nordfranzösischen, trotz mancher Verwandtschaft im Grundriss.

Blatt 201. Königsgrüfte zu Poblet (Tarragona).

Das berühmte Cistercienserkloster Poblet, 45 km nordwestlich von Tarragona, an der Strasse nach Lerida, wurde angeblich schon zur Zeit der Herrschaft der Mauren gegründet, 1140 aber zum Gruftbau für die Aragonischen Könige gemacht. Unser Blatt zeigt noch einen Raum in strengen, schlichten Formen, welche etwa auf diese Zeit hinweisen. Die hauptsächlich dargestellte Wand von einer Grabkammer ist für den Herzog Luis Ramón Folch zu Anfang des 17. Jahrhunderts (nach Madrazo) errichtet und von den Carlisten zerstört worden. Bemerkenswert ist die echt spanische Verwendung des Wappens als eines der wichtigsten Schmuckmittel.

Blatt 202. Königliches Schloss zu Olite (Navarra).

Das Schloss ist ein Werk Carls III., des Vornehmen (el Noble), des aus dem Hause Valois hervorgegangenen Konigs von Navarra († 1425). Die grossartigen Ruinen zeigen bei manchen Annaherungen an verwandte französische Bauten doch entschieden spanisches Gepräge. Gleichwie zu jener Zeit seine Vettern in Frankreich, so baute er sich hier und in Tafalla Schlosser mit all dem Prachtaufwand, welchen die Zeit zu schaffen vermochte. Das Schloss der Päpste zu Avignon, der Louvre in Paris, Schloss Coucy und viele andere mehr mogen ihn zu seinen Werken angespornt haben. Aber Olite zeigt eine reichere Gruppirung, minaretartige Turme, namentlich auch Spuren von reicheren Anbauten in Holz, als sie in Frankreich ublich waren, man sehe beispielsweise die bedeutenden Vorkehrungen an einzelnen Turmen zur Auffuhrung holzener Wallgänge. Eine sorgfältige Untersuchung des verfallenden Baues wurde für die Profanbaukunst, ebenso wie für die Geschichte des Wohnbaues von hohem Wert sein.

Blatt 203. Alcazar zu Segovia.

Das von Konig Alfonso VI. von Kastilien († 1109) auf Grund einer eroberten maurischen Burg erbaute Schloss wurde 1352 bis 1358 von Konig Alonso XI. umgestaltet Umfassende Aenderungen erfuhr es nach siegreicher Verteidigung gegen die Comuneros (1520) durch Kaiser Karl V. und Konig Philipp II. Dann zerstorte 1862 ein Feuer den als Artilleriekaserne benutzten Bau; seither wurde er glanzend restauriert. Das Schloss liegt am äussersten Ende des Felsruckens, welcher die Stadt trägt. Beiderseitig bilden die Thaler des Eresma und Clamores senkrechte Hange, so dass der Bau von ausserordentlicher naturlicher Festigkeit ist. Unsere Darstellung führt die Ansicht gegen Norden vor, von der Höhe, auf welcher jenseits des Eresma die Kirche Vera Cruz steht. Links reiht sich die Stadt an, während am Fuss des rechts abfallenden Felsens die Vereinigung beider Flusse sich findet.

Der Stadt wendet sich also der mächtige Thorturm links zu, dessen Hohe die interessant ausgebildeten kleinen Rundbastionen versteckt. Auf einen Umstand sei hingewiesen: Auf den absichtlich rauh behandelten Putz, der an den Haupttürmen in eine regelrechte Musterung ubergeht, ein maurisches Motiv fortbildend. Diese Schmuckart war namentlich im 14. und 15. Jahrhundert beliebt.

Blatt 204. Castillo de la Mota bei Medina del Campo.

Das gewaltige Schloss deckt Valladolid und dessen Zugang von Suden und Sudwesten Es wurde 1430 von Fernando de Carreña für Konig Juan II. von Castilien gebaut, 1479 von der Königin Isabella erweitert. Ein riesiger Ziegelbau, der auch jetzt noch als Ruine durch seine Massen wirkt. Der Eckturm ist wie jener zu Segovia durch Rundbastionen, je zwei an jeder Seite, und hier noch durch Wallgänge versteckt. Von letzteren sind nur die Konsolen erhalten. Ebensolche vorgekragte Bastionen zeigt die Mauer des Schlosses. Dass auch hier ein Wallgang den oberen Abschluss bildete, ist durch die Anordnung der Thüre in den Turm verbürgt, welche einst wohl so angelegt war, dass eine leicht zu entfernende Brücke den Zugang vermittelte Die Mauer am Fuss des alten Werkes mit ihren Schiessscharten, ihrem Thor und ihren kleinen Bastionen gehort wohl erst dem 16. Jahrhundert an.

Blatt 205. Castillo de Coca.

Coca, das Schloss der Herzoge von Alba, liegt am Zusammenfluss des Eresma und Voltoya, den Zugang nach Segovia von Norden her deckend, und bildet mit dem Alcázar zu Segovia, den Schlossern la Mota und Turegano eine wichtige Verteidigungslinie für Kastilien. Erbaut wurde es im 15. Jahrhundert Es ist ein fortifikatorisch wie architektonisch gleich interessantes Werk. Die vorgekragten Bastionen sind hier ebenso wie an den ubrigen Bauten angeordnet, aber durchgehends und namentlich an den im Achteck gestalteten Eckwerken reich ausgebildet. Der Wallgang ist auf Konsolen in Backstein ausgefuhrt und nach Art orientalischer Bauten nach aussen als eine Reihe von Halbsaulen ausgebildet, wohl um an den gerundeten Flächen die Geschosse abprallen zu machen. Die Schiessscharten in Haustein, welche die Form eines Reichsapfels haben, gehoren wohl einer spateren Zeit an. Dagegen ist die Starke der Wehrmauer, die eigenartige Form der Zinnen wohl auf muhamedanische Vorbilder zuruckzufuhren. Ebenso die Mauertechnik· Selbst an dem ernsten Kriegsbau zeigt sich uberall die Neigung, die Steinschichten zu Mustern zusammen zu stellen und somit den malerischen Reiz des Ganzen noch zu steigern. So am Unterbau des Rundturmes, inmitten der Hauptfacen, an den Bandern um die Tragsteine der Rundbastionen (beides am Vorwerk), an jenen des Hauptwerks, sowie an anderen Stellen mehr.

Blatt 206. Carthause Miraflores bei Burgos.

Der Hauptaltar der Kirche in der Cartuja, weiche seit 1454 von Johann von Köln erbaut wurde, ist ein Werk des Gil de Siloe und des Diego de la Cruz (1486 bis 1499). Man erkennt in ihm die niederländische Schulung der Meister jener Zeit, wenngleich der schroffere und ernstere Charakter spanischer Glaubigkeit sich nicht verkennen lässt. In der Mitte des riesigen Holzschnitzwerkes der Gekreuzigte, uber ihm der mit seinem Blut die Jungen nahrende Pelikan, Papst und Kaiser halten das Kreuz, an dessen Fuss Johannes der Evangelist und Maria stehen. Ein Kranz von Engeln umgiebt die Reliefdarstellungen von Christi Leiden. In den Ecken die vier Evangelisten und die vier Doktoren, seitlich Petrus und Paulus. Am unteren Teil Vorgange aus Christi Leben im Relief, Heilige, endlich in den Ecken die knieenden Stifter, Konig Johann II. († 1454) und Konigin Isabella von Portugal, dessen zweite Gemahlin, mit ihren Wappen

Vor dem Altar steht das Grabmal dieses Furstenpaares, ein Werk des Gil de Siloe, 1489 bis 1493. Die liegenden Gestalten schauen gegen den Altar, sie ruhen auf einem in der Form einer Krone gebildeten, überreich mit figürlichem Schmucke versehenen Steinsarge

Blatt 207. Casa de los Momos zu Zamora.

Zamora liegt der portugiesischen Grenze nahe, am schiffbaren Douro, und hat schon manches Gemeinsame mit der Kunst des Nachbarreiches. Man vergleiche hierüber Haupts vortreffliches Werk uber die Kunst Portugals*). Ein hierfur bezeichnendes Gebaude ist die Casa de los Momos an der Plazuela de la Yerba in Zamora. Der Bau gehort dem beginnenden 16. Jahrhundert an Die Detailbehandlung ist keineswegs vollendet, das Figurliche sogar ungeschickt. Aber der Bau ist reich an Gedanken, so namentlich in der Massenbehandlung: Man betrachte die Quader des (verstellten) Thorbogens mit der zierlichen Umrahmung, die Kette als Sockelgesims, die orientalisierende Behandlung der Fenster (ajimez). Jetzt ist der Bau Ruine, so dass nur die Façade an Calle de Sta. Clara steht. Aber der Platz vor ihr wird so echt künstlerisch von der Façade beherrscht, dass man sich ein Dach uber dem Platz und somit diesen zum Saal umgestaltet wunschen oder doch denken kann

Blatt 208a und 211. Ermita del Cristo de la Luz zu Toledo.

Die Moschee, welche der rechte Teil unserer Tafel 208a und unsere Tafel 211 darstellen, gehort dem XI. Jahrhundert an und ist ein eigentümlicher Zentralbau, der durch vier Saulen und Hufeisenbogen uber diesen in sechs Quadrate geteilt ist. Jedes von diesen steigt in drei Geschossen über dem Teilungsbogen empor und wird durch ein sehr merkwurdiges Wolbsystem abgeschlossen. Die Rippen, welche hier zur spielenden Anordnung kommen, weisen auf den Holzbau, auf Bohlengestelle, zuruck, bilden aber zugleich eine Vorstufe der Tropfstein-Anordnungen der spateren maurischen Kunst. Jedenfalls ist ihre sorgfältige und doch kleinliche Anordnung ein sicherer Beweis dafür, dass Spanien zu jener Zeit eine Wölbkunst hoherer Art nicht kannte. Die Säulen sind rohe Nachbildungen romischer. Der Bau ist in Ziegel ausgeführt, wobei die Steinschichten etwa 4,6 bis 4,7 cm hoch sind. Nur so feine Schichtung ermoglichte die zierliche Durchbildung des Baues, dabei lehrt die Schauseite, dass auch hier noch, wie es in Aegypten die Regel war, holzerne Zugstangen uber den Bogen eingelegt wurden.

Die äusserlich vorgelegten Bogen, welche auf Tafel 208a den Bau gliedern, sind neueren Ursprunges, ebenso wie die über diesen erscheinenden Fenster, sie befinden sich in einer Hohe, welche sie ausser Zusammenhang mit dem Innern des Baues erscheinen lässt, vielmehr einem Bau zuweist, der sich an Stelle des jetzigen Gartens befand. Jedoch wird hier nur eine eingehende Bauuntersuchung die Ratsel losen, welche das Bauwerk stellt.

Seit 1085 christliche Kirche, seit 1186 Sitz des Templerordens, wurde der Bau durch den Chor erweitert, dessen aussere Ansicht auf Tafel 208a ersichtlich ist. Man sieht, dass hier die christliche Bauform auf die Stilgebung wenig Einfluss hatte: der maurische Grundton bleibt auch noch im 12. Jahrhundert gewahrt.

Blatt 208b. Sta. Maria la Blanca zu Toledo.

Unser Blatt zeigt die fünfschiffige Anlage der alten Synagoge in klarer Uebersichtlichkeit nach ihrer Erneuerung durch die Comisión de Monumentos.

Vergl. Tafel 7.

Blatt 209. Torre de San Roman zu Toledo.

Dieser Turm, von welchem herab Alonso VIII († 1217) als König ausgerufen worden sein soll, ist ein vorzuglich erhaltenes Werk der maurischen Kunst. Wahrscheinlich freilich ist, dass er erst unter christlicher Herrschaft von maurischen Meistern errichtet wurde.

Man sieht ihm an, dass der Baumeister auf den fein behandelten Backstein mehr Vertrauen setzte, als auf den Haustein: ihm wies er die Eckquaderung zu, wahrend die Masse des Turmes in Bruchstein, doch so gemauert ist, dass in gleichmassigem Abstande Lagerschichten in Ziegel hergestellt wurden. Die beiden Obergeschosse zeigen die maurischen Formen noch vollig rein, bis auf das Hauptgesims und Dach, die, wie die anstossende Kirche, wohl der 2 Halfte des 16. Jahrhunderts angehoren. Auch diese Kirche wurde im 11. Jahrhundert aus einer Moschee gebildet, aber erst 1221 geweiht.

Blatt 210. Torre de Sta. Tomé zu Toledo.

In der Anordnung dem vorigen ganz verwandt, an eine im 14 Jahrhundert zur Kirche umgebauten Moschee angelehnt, gehort dieser Turm, gleich jenen von San Miquel, San Pedro Martyr, Sta. Leocadra und La Conception, zu den Bauten, welche ihre Gegenstücke in den gleichzeitigen Minarets von Blidach oder Tlemcen in Afrika haben.

Blatt 211 siehe Blatt 208a.

Blatt 212. Palast von San Telmo zu Sevilla.

Caveda giebt den Antonio Rodriguez, Madrazo den Miguel Figuerra und seinen Sohn als Baumeister des 1725 begonnenen und wahrscheinlich 1734 vollendeten Baues an. Die Inschrift im Obergeschoss ist von 1731. Merkwürdig ist namentlich die Leidenschaft, mit der der Architekt die Säulenschafte zum Gegenstand seiner Formneuerungen machte. Ursprunglich als Seemannsschule gebaut, ausgezeichnet durch den uberreichen Mittelbau vor der sonst nüchternen Schauseite, ist das Haus seit 1849 Eigentum des Hauses Montpensier, jetzt der Infantin Maria Luise.

Blatt 213 und 214. Kathedrale zu Cadix.

Die Hauptkirche von Cadix wurde 1720 von Vicente Acero entworfen und seit 1722 von ihm in Gemeinschaft mit Torcuato Cayon begonnen. Die Vollendung zog sich bis 1838 hin

*) Albrecht Haupt, die Baukunst der Renaissance in Portugal, II Theile, Frankfurt a. M. 1890 – 1895.

Die Schauseite ist trotz der sehr starken Gliederung nicht eigentlich belebt. Die achteckigen Türme, die grosse Mittelnische sind zwar sehr barock geplant, zeigen aber schon eine starke Ernüchterung der Form. Auffallend ist namentlich die übermässige Streckung der Säulen und Pilaster. Das Innere ist dreischiffig, öffnet sich gegen das Querschiff zu einer mächtigen Raumanlage mit abgerundeten Ecken, die zu dem kreisförmigen, von einer Kuppel überdeckten Chor hinüberführt. Sichtlich haben die Anordnungen der Kathedralen zu Granada und Malaga in ihrer zweigeschossigen Innenarchitektur auf den Aufriss eingewirkt, während die Grundrissbildung eine starke künstlerische Kraft offenbart. Den Hochaltar in weissem Marmor liess erst die Königin Isabella II. 1866 setzen.

Blatt 215. Kirche Santiago del Arrabal zu Toledo.

Die Pfarrkirche des Stadtviertels zwischen den beiden Festungslinien der Stadt, vor Puerta del Sol, unter König Alfonso VI. († 1108), dem Eroberer Toledos, erbaut, im 13. Jahrhundert verändert, 1790 nochmals umgestaltet, ist die am besten erhaltene Anlage ihrer Art, eine Basilika mit hohen Seitenschiffen und nur bescheidenem Obergaden. Das Querschiff ist teils in Tonnen, teils im Klostergewölbe überdeckt, die Absiden sind im Halbkreis geschlossen. Die Artesonádo-Decke des Langhauses verdient in ihrer rein muhamedanischen Form Beachtung. Die Grundrissgestaltung entspricht ebensosehr der christlichen, wie der Aufriss und die Gesamttechnik der muhamedanischen Bauform. Unzweifelhaft haben die Mudejar-Meister die Kirche für christliche Besteller ausgeführt. In der nach den Monumentos arquitectónicos gefertigten Aufnahme sind die Ergänzungen von 1790 fortgelassen und ist der Bau in seine ursprüngliche Form zurückgeführt worden.

Blatt 216. Tempel des Mars von Mérida.

Der Tempel ist seit 1612 zu einem Heiligtum der Sta. Eulalia umgebaut, in dessen Front der sogenannte El Hormito steht, der kleine Ofen, in welchem die Heilige als Kind die Marter des Rostens erlitt. Dieser Ofen selbst soll aus dem 4. Jahrhundert stammen. Bei dem Bau wurden Reste römischer Herkunft vielfach verwendet, von welchen hier einige nach den Monumentos arquitectónicos mitgeteilt sind.

Die Inschrift auf dem Architrave weist darauf hin, dass eine gewisse Vittilla dem Mars das Heiligtum weihte. Darunter eine christliche Weiheschrift.

Blatt 217. Römische Baureste zu Mérida.

Unser Blatt ist den Monumentos arquitectónicos entlehnt. Dargestellt sind die Wasserleitung von San Làzaro oder de la Ciudad (auf der Tafel mit A bezeichnet) und jene von Milagros, auch nach dem von ihr überschrittenen Fluss de Albarregas genannt (bezeichnet mit B). Früher bestanden deren fünf in Merida, welche alle mit ansehnlichen Wasserbecken in Verbindung standen. Bekannt ist der sogenannte See der Proserpina, die Quelle des Milagros.

Von dieser Wasserleitung (B) stehen noch 10 Pfeiler, die aus Schichten von Granitquadern und Ziegeln sich erhielten. Sie endet am alten Forum, westlich vom jetzigen Bahnhofe und führt an der Via plata, der alten Römerstrasse nach Salamanca, hin. Den Albarregas überschreitet sie mit einer prachtvollen Brücke, von der 37 bis zu 35,5 Meter ansteigende Pfeiler sich erhielten. Die Anordnung dieser unterscheidet sich stark von jener der meisten anderen Römerbrücken. Die Pfeiler haben einen kreuzförmigen Grundriss oder richtiger, an dem Kernbau von etwa 3 m Quadrat je zwei seitliche, den Gefahren des Winddruckes widerstrebende Pfeiler von 1,20 m Stärke und 2 m Länge. Zwei Reihen Zwischenbogen versteifen die Pfeiler in der Längsrichtung.

Aehnlich ist die Wasserleitung de la Ciudad (A), welche sich weiter östlich, nahe der Ueberschneidung des Flusses durch die moderne Wasserleitung, findet.

Mérida besitzt ausserdem noch weitere antike Baureste. So den Arco de Santiago, ein Triumphthor am Hauptplatze, welches man der ersten Kaiserzeit zuweist „Man sieht nur noch sein einst mit Marmor bekleidetes Skelett" (P. Graef). Bei einer Spannweite von 9 Metern und lichten Höhe von 13 Metern, gehört der Bogen neben jenem zu Aosta und Salonichi zu den grössten des Altertums. Die Casa de los Corbos an demselben Platze birgt in sich noch die Reste des alten Tempels der Diana, und zwar eine grosse Zahl korinthischer Säulen, von welchen einige auf unserem Blatte dargestellt sind. Sie haben eine Höhe von 10 Metern, stehen auf einem derb profilierten Stilobat und geben in ihrer ganzen Form den Beweis dafür, wie wenig die vorzugsweise von Rom, nicht von Griechenland, beeinflussten Lande zur Reinheit klassischen Stiles gelangten.

Doch erkennt man aus diesen Werken die Grösse des 23 v. Chr. vom Legaten Publius Carisius gegründeten Kolonie Emerita Augusta, welche noch im 3. Jahrhundert n. Chr. eine sehr ansehnliche Stadt war.

Blatt 218. Haus de Mesa zu Toledo.

Der Bau gehört stilistisch und wohl auch zeitlich zusammen mit der Capilla de Villaviciosa in der Moschee zu Córdoba, geht also in die Zeit des Königs Enrique II. († 1379) zurück. Nur der prächtige 16,3 m lange, 6,5 m breite, 11 m hohe Saal hat sich in alter Pracht erhalten, dessen Detail das Blatt nach den Monumentos arquitectónicos bietet. Die Decke ist in Holz gewölbt, mit reichstem Linienwerk verziert, ein charakteristisches Beispiel der sogenannten Artesonádo-Decken. Einzelne Teile der reichen Mauerverkleidungen, wie z. B. jene rechts oben dargestellten, sind im 16. Jahrhundert hinzugefügt worden, ohne dass hierdurch der Gesammtcharakter gestört worden wäre.

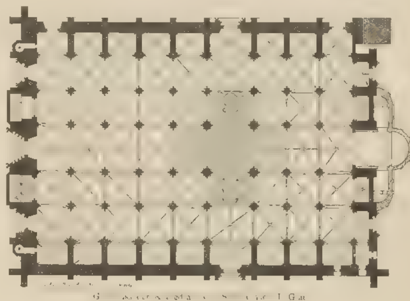
Blatt 219. Kirche de la Magdalena zu Zamora.

Die Kirche gehörte dem Templer-Orden und schliesst sich in der Grundrissanordnung den südfranzösischen Saalkirchen an. Sie besteht aus einem flach gedeckten Schiff, mit spitzbogiger Tonne überdecktem Altarraum und über Rippen gewölbtem Chor. Auch die Aussen-Architektur ist die des 12. Jahrhunderts in streng französischer Haltung. Bemerkenswert ist das reich verzierte Thor.

Die Kirche kam nach der Unterdrückung der Templer (1312), wie so viele andere, an den Johanniterorden.

Blatt 220. Kathedrale zu Sevilla.

Wir haben in den Tafeln 63A, 64 und 65 sowie 119 und in dem zu diesen gehörigen Text uns bereits wiederholt mit diesem Bau beschäftigt. Im vorliegenden Blatte geben wir die noch fehlende Innenansicht und zwar den Blick von der Höhe des Mittelgeschosses der Westfront gegen Osten zu. Wir sehen das System der Pfeiler in schon etwas kleinlich und vielgliederig gewordener Gotik, wie sie nach 1400 entstand. Der 1511 erfolgte Einsturz der Mittelkuppel äussert sich in der seit 1517 von Juan Gil de Hontañon errichteten neuen Einwölbung der Vierung und der anstossenden Joche, in den reich gezeichneten Sternen des Rippengewölbes. Er änderte dabei wenig den Querschnitt mit den in Spanien oft beobachteten hohen Nebenschiffen und den bescheiden ausgebildeten Lichtgaden. Die Wölbung der Vierung setzte er nur etwas höher und fügte in die Schildwände gleichfalls dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehörige kleine Fenster ein. Der seit 1882 unter Casanovas Leitung vollzogene Restaurationsbau hat zwar den nochmaligen Einsturz der Kuppel (1888) nicht verhindern können, aber doch die Eigentümlichkeiten der Anlage in achtungsvoller Weise erhalten.



[illegible]

Der Trascoro gehört dem Anfang des 16. Jahrhunderts an, wird jedoch durch manche von Francesco Pacheco 1633 eingefügte barocke Einzelheiten beeinträchtigt. Vor ihm — auf unserem Blatte nicht mehr sichtbar — liegt der Grabstein des Entdeckers von Amerika, des Ferdinand Columbus.

Der Coro selbst ist berühmt durch das prächtige gotische Gestühl von Nufro Sanchez und dem Vlamen Dancart (1475–79), welches freilich der Einsturz des Kuppelgewölbes vielfach zerstörte. Ebenso erging es den beiden Orgeln von Georg Bosch (1777) und Valentin Verdalonga (1817). Die herrlichen Bronzegitter (reja) schuf Sancho Muñoz (1519), das Chorpult (fasticol) Bartolomé Morel (1570). Jenseits dieser, in der Capilla Mayor sieht man den gewaltigen Altar (retablo), welchen Dancart 1482 bis 1526 schier überreich schnitzte, mit der ihn bekrönenden Kreuzigungsgruppe von Francesco Alfaro (Ende des 16. Jahrhunderts).

Der fünfschiffige rechtwinklige Bau hat 116,9 m Länge, 76 m Breite und 40,3 m Höhe im Lichten, steht also mit Granada und Málaga ungefähr gleich.

Blatt 221a und 221b. Kathedrale zu Málaga.

Die alte Moschee wurde bei der Eroberung der Stadt 1487 zur Kathedrale S. Maria del Encarnación geweiht und seit 1538 von Diego de Siloe neu erbaut. 1680 durch Erdbeben zerstört und erst seit 1719 eifriger wieder ausgebaut. Sie ist mithin jünger als jene zu Granada und zeigt was Siloe ohne Egas an der Kathedrale zu Granada geleisteten Vorarbeit erstrebte: Eine hier dreischiffige Hallenanlage mit breitem Querschiff, aus dem Zwölfeck geschlossenem Chor, Umgang und einem nach nordspanischer Art die ganze Kirche umziehenden Kapellenkranz.

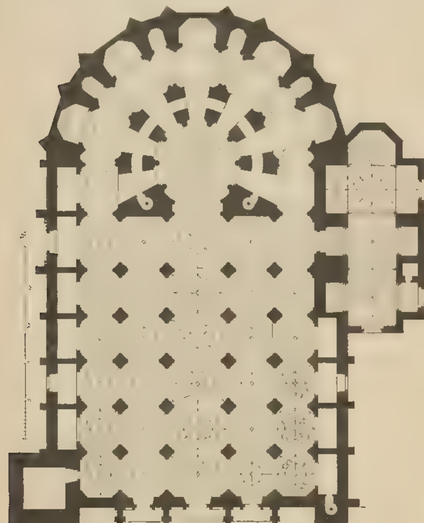
Der Aufriss des Langhauses in seinen reichen Renaissanceformen, seinen vier Halbsäulen vor quadratischen Pfeilern ist jenem zu Granada ganz verwandt, das Gewölbe eine Anordnung des 18. Jahrhunderts. Sehr merkwürdig ist die Einführung einer Empore über dem Umgang, welche dem Barockmeister Alonso Cano zu danken ist. Der Altar ist modern. Die Abmessungen des Baues sind von vornehmer Grossartigkeit: 115 m Länge, 75 m Breite und 40 m Höhe im Lichten. Die Hauptfassade gegen die Plaza del Obispo ist von zwei mächtigen Türmen eingefasst, von welchen nur der linke vollendet wurde. Auch hier hat der Barockstil mehrfach in die Architektur eingegriffen, die aber in ihren Hauptformen wohl noch auf Siloe zurückgeht. Der Giebel über dem Mittelbau ist noch heute unvollendet.

Blatt 222a und 222b. Kathedrale zu Granada.

Die grosse Errungenschaft des endenden 15. Jahrhunderts, die Zurückdrängung der Mauren aus ihrem letzten Besitz fand bald einen architektonischen Ausdruck. Nachdem 1492 die Alhambra von den Christen besetzt worden war, seit 1499 Erzbischof Ximenes thatkräftig die kirchlichen Angelegenheiten der Stadt geregelt hatte, begann 1502 der Neubau der Capilla real, von der wir auf Tafel 86, 86A a und b Ansichten brachten, und 1523 der der Kathedrale Santa Maria de la Encarnación selbst, welche Enrique de Egas, der

Baumeister der Colegio de Santa Cruz in Valladolid, entwarf, seit 1525 Diego de Siloe († 1563) fortführte, so dass sie, obgleich noch unvollendet, 1561 geweiht werden konnte.

Die Kirche ist fünfschiffig, ausserdem noch mit je einem Kapellenkranz versehen, sechs Joch lang, von welchen das zweite teilweise und das breitere sechste Joch durch die ganze Kirchenbreite querschiffartig durchgebildet sind.


Grundriss der Kathedrale zu Granada nach J. Graus.

Die Formen sind die einer hoch entwickelten Renaissance, nur am Gewölbe erscheint als Anklang an ältere Stilformen ein reiches Rippennetzwerk; doch herrscht überall der Rundbogen. Trotzdem wirkt in der nicht immer ohne Gewaltsamkeit dem neuen Stile eingeordneten Höhenentwickelung wie in der Gesamtdisposition die gotische Kirchenform noch nach; so im Querschnitt die Anordnung der Kathedralen zu Barcelona und Salamanca.

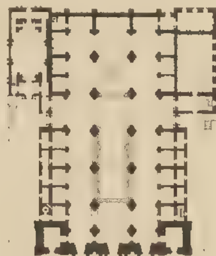
Sehr merkwürdig ist die Ausgestaltung des Chores. Vor dem Mittelschiff zu einer vollen Rundkirche entwickelt, schliessen seine mächtigen Pfeiler die nächsten Schiffe geradlinig ab, um die äusseren als Umgang mit Kapellenkranz zu entwickeln. Es ist nicht ganz klar, inwieweit der zu Ende des 17. Jahrhunderts vollzogene Ausbau dieses Teiles auf alter Anlage sich vollzog: Der Chorabschluss, der an S. Maria del Mar in Barcelona und an die Kathedrale zu Toledo mahnt, ist wohl zweifellos alter Anlage, der Rundbau aber neueren Ursprungs. Wurde er doch erst 1703 durch José Granados vollendet.

Am Aeusseren schuf bis 1568 Siloe's Schüler Juan de Maeda den Nordturm, den bis 1589 Ambrosio de Vico vollendete. Die Westfassade bauten Alonso Cano (1601–1667) und Granados. Die in das nördliche Querschiff führende Puerta del Perdón ist in ihren unteren Teilen noch auf Siloe zurückzuführen; sie entstand 1537. Der Coro im Innern stammt in dem auf Blatt 222a sichtbaren Westteil von 1741, die Statuen von Agustin Vera.

Die Kirche misst 116 m Länge bei 67 m Breite und 39,5 m Höhe im Lichten: Ein Werk, das mit den grössten gotischen Domen wetteifert und dem zu Malaga fast genau die Wage hält.

Blatt 223a und 223b. Kathedrale zu Jaen.

Die Kathedrale von Jaen ist der dritte kirchliche Riesenbau der Früh-Renaissance Südspaniens. Sie entstand 1532 nach Plänen des Pedro de Valdelvira, sichtlich in Anregung der Kathedralen von Granada und Malaga, auf den Trümmern einer Moschee: eine dreischiffige Halle und, gleich jener zu Sevilla, ein Rechteck von 68 : 34 m lichter Weite, welches bei mehr dem klassischen Empfinden genäherten Raumverhältnissen die gleichen Bündelpfeiler wie zu Granada, doch mit minder hohen Attiken darüber, verwendet. Die Gewölbe gehören sichtlich erst dem 18. Jahrhundert an, das auch auf die Form der majestätischen Schönheiten starken Einfluss hatte. Gleichzeitig etwa entstand der reiche Coro.


Grundriss der Kathedrale von Jaen.



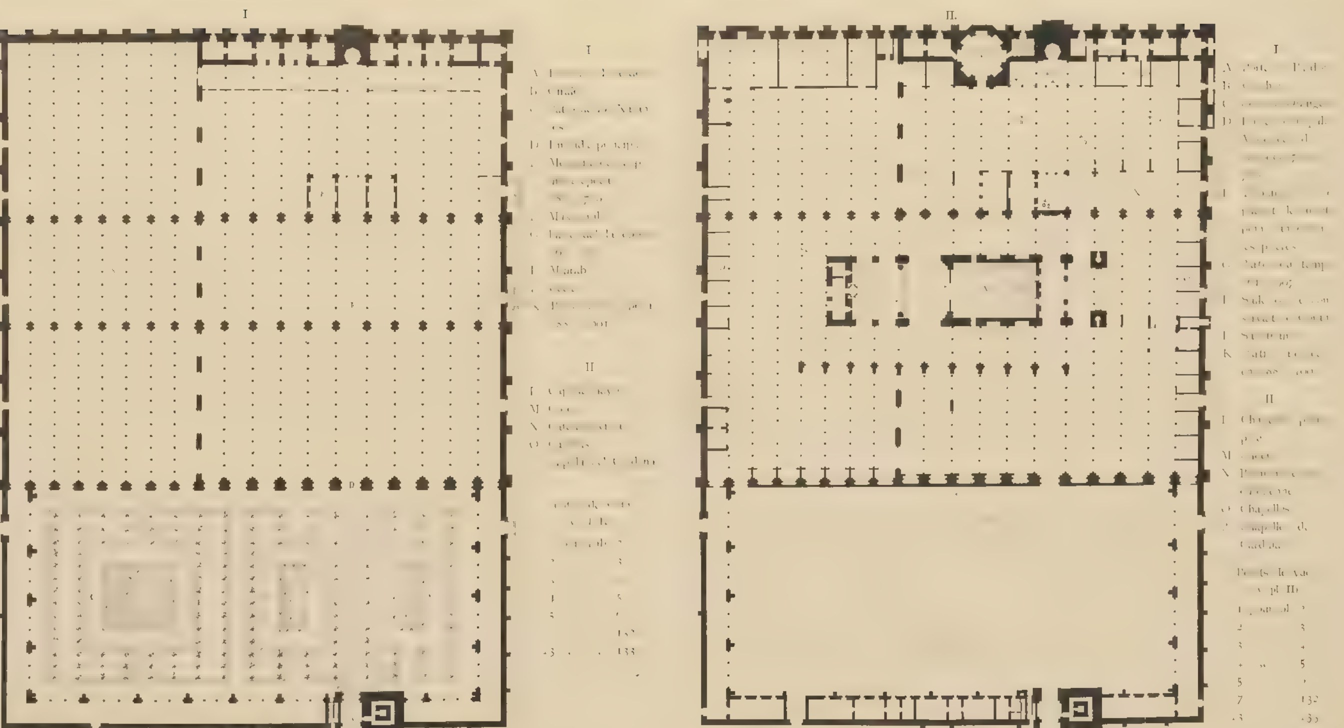


CÓRDOBA.
VISTA GENERAL DE LA MEZQUITA Y PUENTE



CÓRDOBA.

ANSICHT DES INNERN — MEZQUITA. VISTA DEL INTERIOR — VUE DE L'INTÉRIEUR



CORDOBA.

MEZQUITA.



Aufgen. v. M. Junghaendel. — Lichtdruck von Römmler & Jonas, K. S. Hofphotogr., Dresden

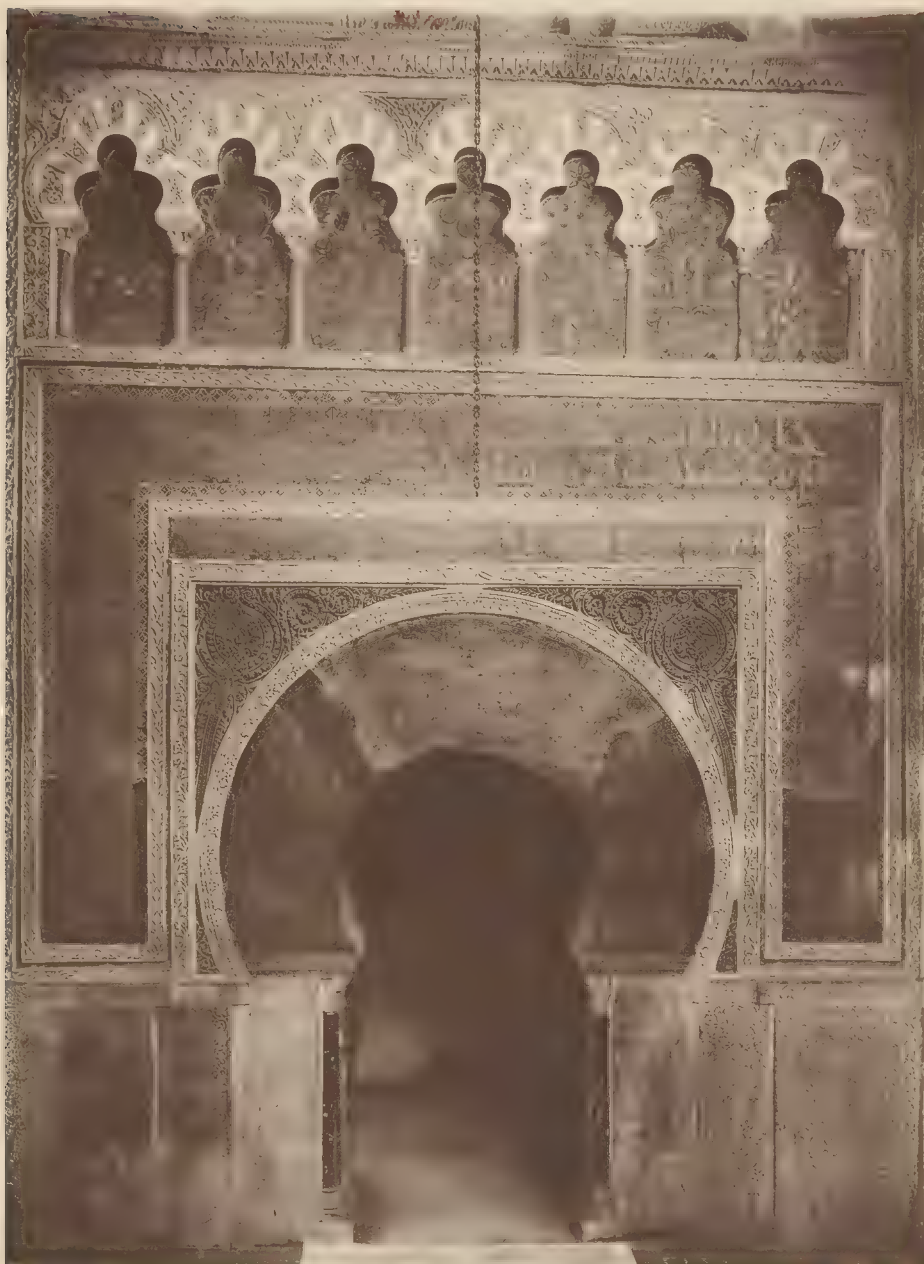
CORDOBA.

MESQUITA — LA NAVE CENTRAL

MITTELSCHIFF DER MOSCHEE — LA NEF CENTRALE DE LA MOSQUÉE

961—967

Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung J. Bleyl, Dresden



CORDOBA.

MEZQUITA — DECORACION MOSAICA DEL MIHRAB.

MOSAIKSCHMUCK DES ALLERHEILIGSTEN — DECORATION MOSAIQUE DU SANCTUAIRE

965 – 1001.

Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (J. Bleyl) Dresden.

CORDOBA.

MEZQUITA CUPOLA DEL MIHRAB.

KUPPEL DES ALLERHEILIGSTEN

COUPOLE DU SANCTUAIRE

967—1001.

Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (J. Bleyl) Dresden



CORDOBA.

MEZQUITA VISTA DEL MIHRAB

BLICK IN DAS ALLERHEILIGSTE DER MOSCHEE — VUE DANS LE SANCTUAIRE DE LA MOSQUÉE

961 967.

Blatt 6 A



Aufgen. v. M. Junghaendel

Lichtdruck v. ... & Jonas, K. S. Hofphotogr., Dresden

CORDOBA.

MEZQUITA CAPILLA DE VILLAVICIOSA

MOSCHEE — CAPELLE VON VILLAVICIOSA

MOSQUEE — CHAPELLE DE VILLAVICIOSA

... J. Bleyl, Dresden



TOLEDO.

STA. MARIA LA BLANCA – INTERIOR





Aufgen. v. M. Junghaendel — Lichtdruck v. … & … , Hofphotogr., Dresden

GRANADA.

ALHAMBRA — TORRE DE JUSTICIA.

THURM DES GERICHTS — TOUR DE JUSTICE

DETALLE DE UNA PUERTA EN EL PATIO DE LOS ARRAYANES

THÜREINFASSUNG IM MYRTHENHOF — DETAIL D'UNE PORTE DANS LA COUR DES MYRTES

… Königl. Hof-Verlags… …



GRANADA.

ALHAMBRA — DETALLES

DETAILS DETAILS

Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (J. Bleyl), Dresden



GRANADA
ALHAMBRA PATIO DE LOS ARRAYANES



Aufgen. v. M. [illegible]

Lichtdruck [illegible] Jonas, K. S. Hofphotogr. Dresden

GRANADA.

ALHAMBRA — COLUMNATA EN EL PATIO DE ARRAYÁNES

SÄULENGANG DES MYRTHENHOFS

GALERIE DANS LA COUR DES MYRTES.

Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (J. Bleyl) Dresden.

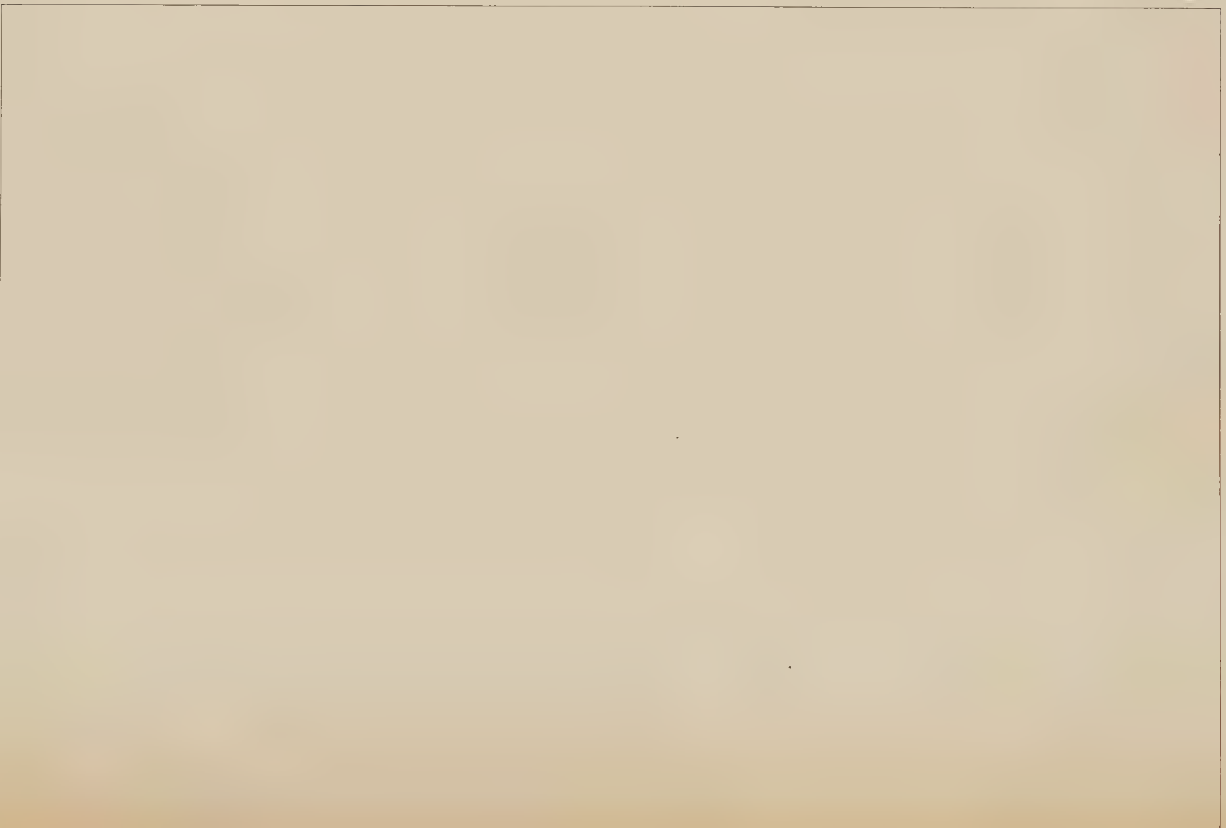


GRANADA.

ALHAMBRA PUERTA EN EL PATIO DE LOS ARRAYANES.

THÜR IM MYRTHENHOF PORTE DANS LA COUR DES MYRTES

Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (J. Bleyl) Dresden.





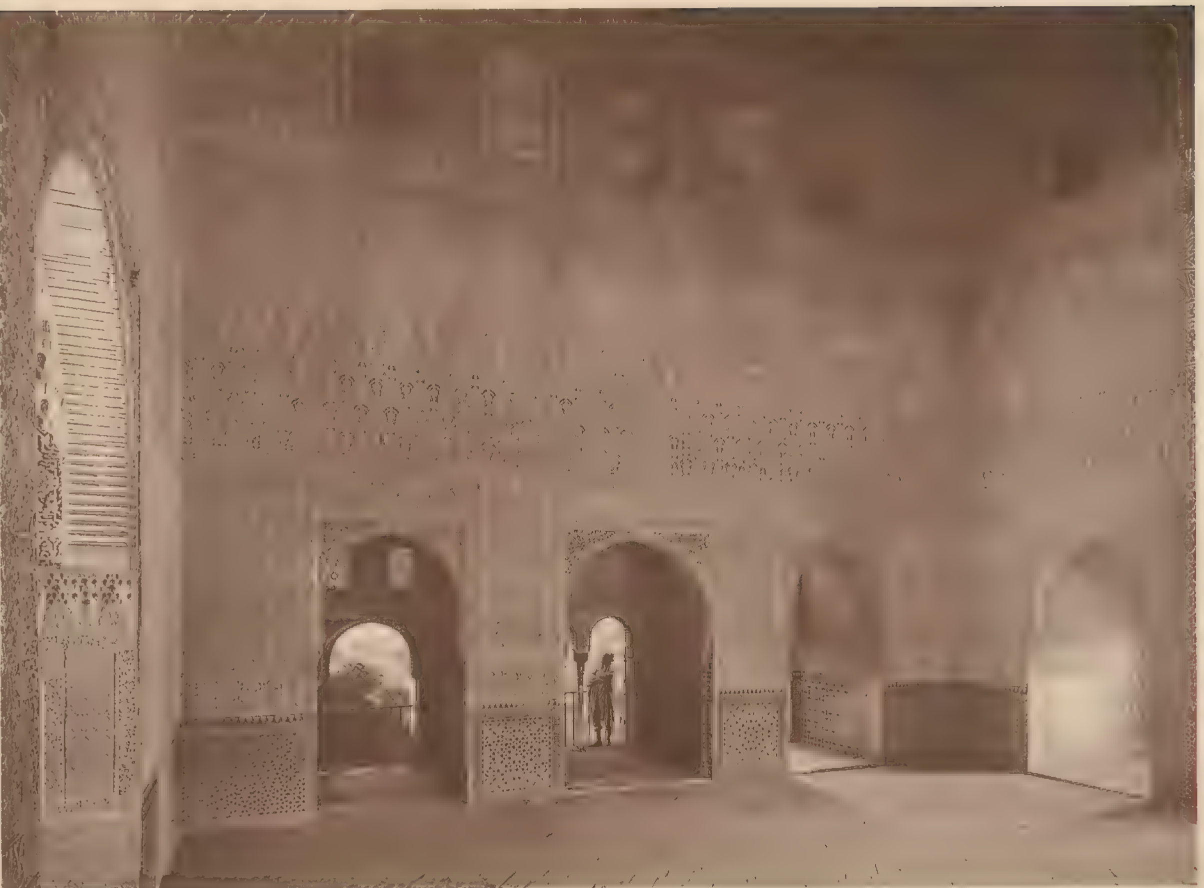


Aufgen. v. M. Junghaendel.

GRANADA.

ALHAMBRA — VISTA DEL PATIO DE LA MEZQUITA

BLICK IN DEN HOF DER MOSCHEE — VUE PRISE DANS LA COUR DE LA MOSQUÉE.





GRANADA.

ALHAMBRA ENTRADA DE LA SALA DE LOS EMBAJADORES

EINGANG ZUM GESANDTENSAAL VUE DE L'ENTREE DE LA SALLE DES AMBASSADEURS



GRANADA.

ALHAMBRA — DETALLES

DÉTAILS

DETAILS

Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (J. Bleyl), Dresden



GRANADA.

ALHAMBRA — AJIMEZ EN LA SALA DE LOS EMBAJADORES

FENSTER IM GESANDTENSAAL — FENÊTRE DANS LA SALLE DES AMBASSADEURS

Gilbers'sche königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (J. Bleyl), Dresden



Aufgen. v. M. Junghaendel. — Lichtdruck von Römmler & Jonas, K. S. Hofphotogr., Dresden.

GRANADA.

ALHAMBRA — NICHE DE LA LINDARAJA.

NISCHE DER LINDARAJA — NICHE DE LINDARAJA

Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (J. Bleyl) Dresden.



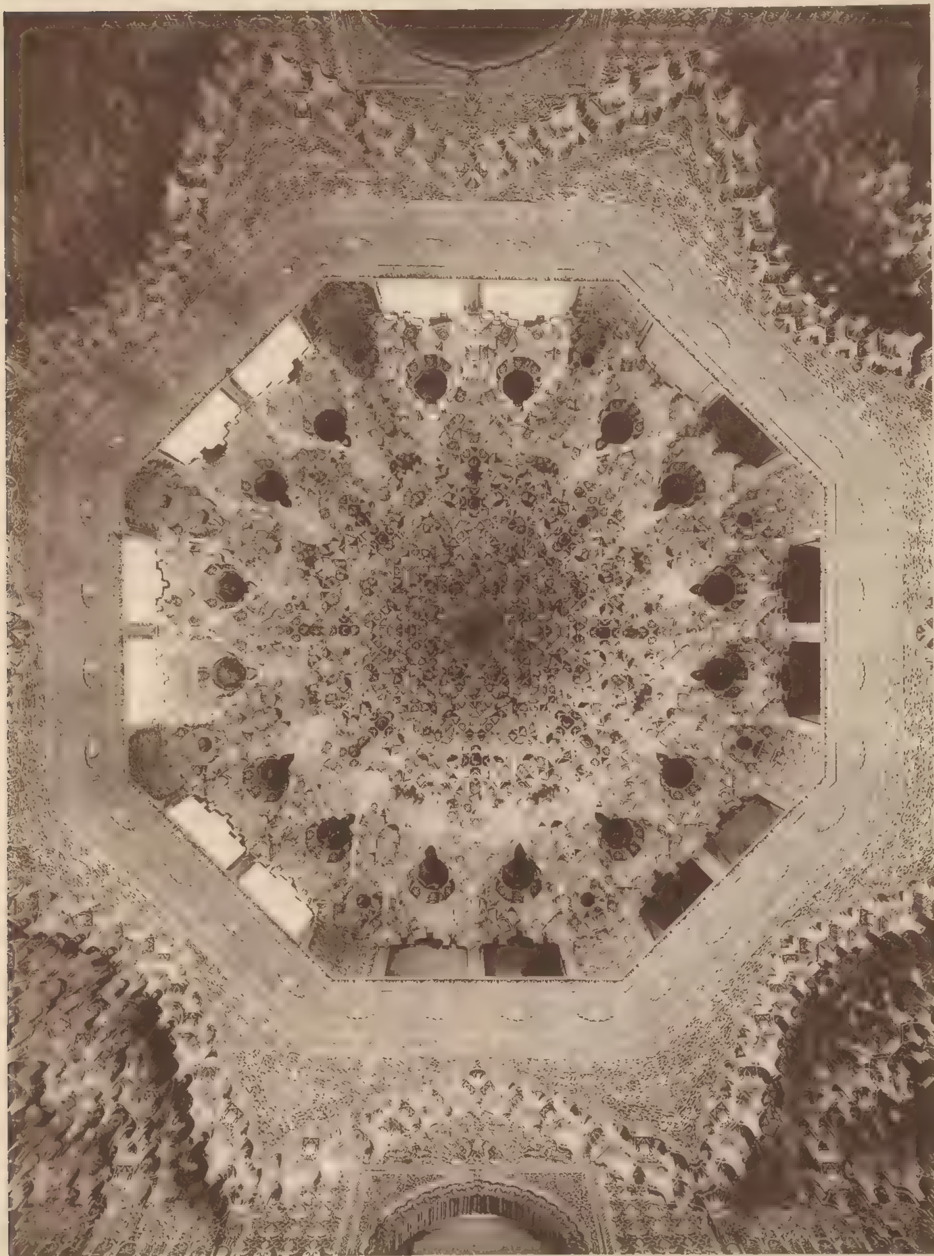
GRANADA.

ALHAMBRA - VISTA EN EL PATIO DE LOS LEONES.

DURCHBLICK NACH DEM LÖWENHOF

VUE DANS LA COUR DES LIONS

J. Bley Dresden



GRANADA.

ALHAMBRA — SALA DE LAS DOS HERMANAS

DECKE PLAFOND

Aben Zemcid 1377

Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (J. Bleyl) Dresden.



GRANADA.

ALHAMBRA — SALA DE LAS DOS HERMANAS.

SAAL DER ZWEI SCHWESTERN — SALLE DES DEUX SOEURS

Aben Zemcid. 1350—1400

Gilbers'sche Königl. Hof Verlagsbuchhandlung (J. Bleyl) Dresden.



GRANADA.

LÖWENHOF

ALHAMBRA — PATIO DE LOS LEONES

COUR DES LIONS

1377 — 1400



GRANADA.

ALHAMBRA — PABELLON EN EL PATIO DE LEONES

PAVILLON IM LÖWENHOF — PAVILLON DANS LA COUR DES LIONS

Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung, J. Bleyl, Dresden.



[illegible]

ALHAMBRA DETALLE EN LA SALA DE LOS EMBAJADORES

THEIL AUS DEM GESANDTENSAAL — DETAIL DANS LA SALLE DES EMBASSADEURS



GRANADA.

ALHAMBRA — SALA DE LA JUSTICIA.

BLICK NACH DEM LÖWENHOF — VUE DANS LA COUR DES LIONS

Aben Zemcid. 1377



Aufgen. v. M. Junghaendel. Lichtdruck von Römmler & Jonas, K. S. Hofphotogr., Dresden.

GRANADA.

ALHAMBRA — SALA DE JUSTICIA

SAAL DES GERICHTS SALLE DE JUSTICE.

Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (J. Bleyl) Dresden.

